

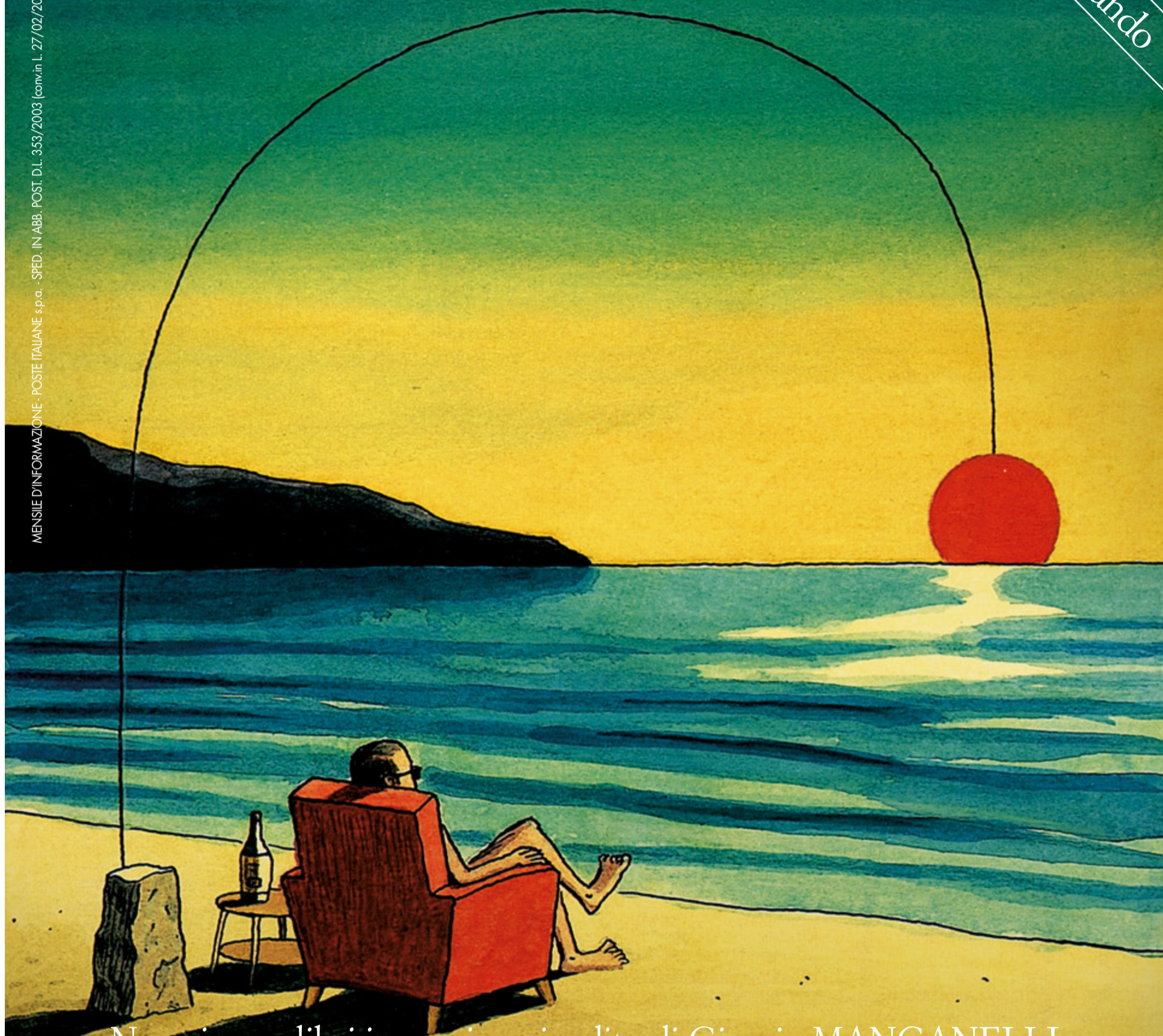
PREMIO CALVINO: il nuovo bando

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Settembre 2014 Anno XXXI - N. 9 € 6,00

MENSILE D'INFORMAZIONE - POSTE ITALIANE s.p.a. - SPED. IN ABB. POST. D.L. 353/2003 (conv.in L. 27/02/2004, n. 46) art. 1, comma 1, DCB Torino - ISSN 0393-3903



Non ci sono libri innocui: un inedito di Giorgio MANGANELLI
SPECIALE MODA: glamour, etica e sostenibile

LIBRO del MESE: i ricchi e il regno dei cieli nell'impero in declino, di Peter Brown
La SIRIA di Freya Stark e l'ALGERIA di Isabelle Eberhardt



www.lindiceonline.com

Disegno di Franco Matticchio

COME ABBONARSI ALL'“INDICE”

□ Abbonamento annuale alla versione cartacea (questo tipo di abbonamento include anche il pieno accesso alla versione elettronica):

Italia: € 55
Europa: € 75
Resto del mondo: € 100

□ Abbonamento annuale solo elettronico (in tutto il mondo):

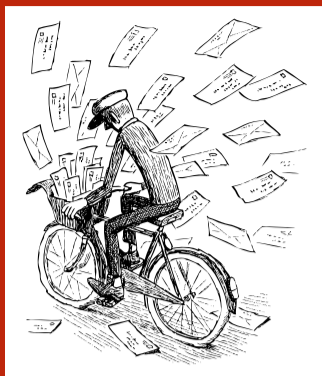
Consente di leggere la rivista direttamente dal sito e di scaricare copia del giornale in formato pdf.
€ 45

□ Abbonamento annuale alla versione per iPad: € 44, 9

Per abbonarsi o avere ulteriori informazioni è possibile contattare il nostro ufficio abbonamenti:
tel. 011-6689823 – abbonamenti@lindice.net.

Per il pagamento:

Carta di credito, conto corrente postale N. 37827102 intestato a “L'Indice dei Libri del Mese” o Bonifico bancario a favore del NUOVO INDICE Società Cooperativa presso UniCredit Banca (IT 57J0200801105000102745725)



Meglio di una trattoria tipica

di Monica Bardi

Escono in contemporanea due libri diversi che guardano all'editoria come a un animale in via d'estinzione. Il primo è un'antologia di poeti sul tema della pace, una pubblicazione speciale per i librai con cui Manni festeggia i suoi trent'anni di lavoro (*Segni di poesia lingua di pace. Antologia di poeti*, pp. 102, s.i.p., Manni, Lecce 2014). Come racconta Piero Manni nella postfazione intitolata *Potevamo aprire una trattoria tipica e invece abbiamo fatto libri*, “il primo fascicolo della rivista ‘L'immaginazione’ è uscito nel gennaio del 1984, e intorno ad essa, dalle relazioni con molti intellettuali italiani che si andavano costruendo o consolidando, nascono i libri”. La nascita della casa editrice è messa in relazione con l'esigenza di rispondere con il dibattito intellettuale alla crisi del dibattito sociale.

Fedele a una vocazione sperimentale e di ricerca, la casa editrice può contare fin dalle origini su numi tutelari come Romano Luperini e Maria Corti e rivolge una forte attenzione agli intellettuali del Gruppo 63, da Sanguineti a Pagliarini, da Balestrini a Giuliani. Vengono pubblicate le opere di Malerba e Volponi e si realizza una comunità di scrittori nuovi e di voci dialettali, dal lucano Albino Pierro al milanese Franco Loi. Intanto, per la mediazione di Maria Corti e il collegamento con l'Università di Pavia, escono presso la casa editrice inediti di Svevo, Cardarelli, De Marchi e Flaiano. Come nota l'editore, molte cose sono cambiate da allora, “soprattutto nel mondo intorno a noi, e il libro di ricerca, di riflessione, non ha grande spazio nella odierna cultura approssimativa, massificata, televisiva”. Questo piccolo libro denso di contributi importanti (fra gli altri, Biancamaria Frabotta, Giorgio Caproni, Amelia Rosselli, Mario Luzi, Andrea Zanzotto) è la riproposta, a distanza di trent'anni, di un progetto fortemente voluto da Filippo Bettini per inaugurare il corso della casa editrice e dispiegare il vessillo di un impegno militante. Luperini,

nell'introduzione, racconta la “tortuosa e sfuocata” difesa di Bettini, accusato di aver scelto un tema obbligato, e auspica una faticosa ma necessaria ricostituzione di un impegno intellettuale “in questi tempi di rovinosa crisi economica, di precariato dei lavoratori della conoscenza, di disoccupazione giovanile, di immigrazione”.

La malinconica sensazione di stare assistendo alla chiusura di una stagione è ribadita da un volume di Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi (*Storie di uomini e libri*, pp. 318, € 13, Minimum fax, Roma 2014) che ricostruisce i progetti editoriali dalla fine dell'Ottocento a oggi attraverso l'analisi di quarantacinque collane. Come è noto, nel progetto di una collana si fa esplicita l'idea che una casa editrice ha di un genere o di una disciplina e talvolta il tentativo è quello di fissare un canone, come nel caso della “Loeb Classical Library” dell'Harvard University Press per i classi-

ci latini e greci o in quello dei “Meridiani” Mondadori. Una caratterizzazione forte che segna l'appartenenza attraverso forme simboliche come il colore o il disegno della copertina (si pensi ai “gialli” Mondadori, che hanno definito un genere letterario) o il numero fisso delle pagine (come per i libri della francese “Que sais-je”). Per un autore vivente può essere considerato molto prestigioso passare dalla porta stretta di una collana, essere ammesso a fianco di altri autori già consacrati. Altre volte, attraverso l'ingresso nella comunità ristretta e vigilata da sguardi esperti o filologici, o per il lavoro di una nuova traduzione, un testo viene fissato nella sua forma definitiva, secondo l'intendimento di collane come “I libri della spiga”, “La nave Argo”, “I millenni”.

Una collana è un fiume sotterraneo che corre dentro un fiume, seguendo le sue logiche e le sue strade: può capitare che la sua personalità soverchi quella della casa madre, reclamando per sé una piena indipendenza nelle scelte: fra gli esempi più chiari, nel panorama europeo, quello della “Bibliothèque de la Pléiade” di Gallimard e quello della “Bur” (diretta nella prima serie, del 1949, da Paolo Lecaldano), ma anche quello più recente, con cui si chiude il libro di Ferretti e Iannuzzi, della “Stile libero” Einaudi. È con vero piacere che ci addentriamo nei laboratori della collana “Medusa” di Mondadori, di cui viene riprodotta la caratteristica copertina bianca con bordo verde per il titolo di Somerset Maugham *La luna e sei soldi* e di cui viene ricostruita la lunga vita e le vicende legate alle censure dopo le leggi razziali del 1938 e la ripresa del dopoguerra, con nuove traduzioni e collaborazioni eccellenti. Si passa poi alla collana di poesia “Fenice”, che caratterizza dal 1939 e per vari decenni il ruolo e l'immagine della casa editrice Guanda, raccogliendo intorno a sé intellettuali della statura di Attilio Bertolucci e Carlo Bo. Sempre alla poesia è dedicata la collana “Lo Specchio” di Mondadori,

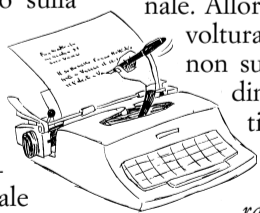
longeva e versatile, che conosce la stagione del massimo splendore sotto la direzione di Vittorio Sereni, dal 1958 al 1976.

Ma nel libro di Ferretti e Iannuzzi (corredato di schede con preziosi riferimenti bibliografici) si gustano con piacere anche aneddoti e traversie di collane meno note, mentre sfilano sotto lo sguardo del lettore figure di editori dotati di un fiuto personale e di indiscutibile arbitrio, come Longanesi (con la collana “La Gaja Scienza”) o di una vocazione egocentrica e anticonformista, come Vanni Scheiwiller: “Le leggende che accompagnano alcuni decenni della sua attività sono tutte vere. Scheiwiller è capace di elitarismi incredibili, fino a pubblicare un libro (*Collages* di Italo Valenti) in sole otto copie. L'aneddotica dei quadri venduti ogni tanto per far tornare i conti, se non è isolata nel Novecento, acquista una paradigmatica evidenza”. Dalla presentazione della sperimentale “I gettoni”, che sceglie un formato agile e una veste grafica volutamente disadorna (con una consistente presenza di testi riguardanti la guerra, la Resistenza, il dopoguerra, le realtà sociali e la memoria) e che può contare la presenza di testi come *Il sergente nella neve* di Rigoni Stern e *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino, si passa al racconto della nascita dei romanzi di “Urania” negli anni cinquanta, a opera di Giorgio Monicelli, che traduce il meglio della fantascienza di lingua inglese con l'aiuto della sua compagna, che si firma con lo pseudonimo maschile di Patrizio Dalloro. Sotto la direzione di Fruttero e Lucentini “Urania” svilupperà con maggiore decisione il fronte popolare e generalista della fantascienza, mentre prolifereranno le serie derivate e le vendite toccheranno anche le 50.000 copie a titolo.

Meraviglioso il catalogo del Saggiatore e la “Biblioteca delle Silerchie”, collana nata insieme alla casa editrice e ideata da Giacomo De Benedetti, eclettica, votata al gusto della riscoperta e dell'invenzione a tutto campo, dall'antichità al Novecento, con la costante della brevità. Un'universale di lusso, che raccoglie Saffo accanto a Giacomo Noventa, Franz Kafka accanto a Paul Valéry, Jorge Luis Borges e Marc Chagall. La letteratura come talismano in grado di cacciare malefici, perché il nome della collana deriva da quello di una strada vicina alla villa di Alberto Mondadori a Camaiore e la *silercula* è il rametto di vetrice con cui si modellavano bastoncini magici usati per scacciare le malattie e gli spiriti maligni. Un'idea di letteratura come antidoto ai mali del mondo che ritorna prepotente nell'invenzione della collana praghese di e/o, inizialmente affidata a Milan Kundera con l'intento di presentare in Italia “un aspetto fondamentale della moderna cultura europea, o, più precisamente, mitteleuropea”, traducendo “autentici capolavori sommersi, romanzi gotici e surrealisti, storie magiche e umoristiche, racconti filosofici di ispirazione nichilista e voci della storia”. Il primo titolo è significativamente *Valeria e la settimana delle meraviglie* di Vítězslav Nezval.

Caro Direttore,

ho letto con piacere, sull'ultimo numero dell'“Indice” l'articolo *Non rottamiamo Holden* di Matteo Colombo sulla sua fatica come nuovo traduttore di J.D. Salinger. Concordo sul fatto che forse si è troppo insistito sull'aspetto giovanil-gergale che ha usato Salinger piuttosto che sulla drammaticità e sul disadattamento dei giovani negli anni cinquanta-sessanta, allora come oggi. È vero, come fa notare Colombo, che Holden è stato ricoverato in una clinica psichiatrica per il suo comportamento dissociato e quindi il carattere satirico del libro va, secondo me, considerato in primo piano e non trattato come una piacevole e lunga barzelletta. La fascetta Einaudi al libro pubblicato nel 1961, con in sovracoperta



un magnifico disegno di Ben Slavin, parlava di un libro difficilissimo da tradurre, sin dal titolo, e di una versione di straordinaria fedeltà all'originale. Allora lo lessi con disinvoltura, sicuramente con non sufficiente approfondimento e con divertimento. Più tardi ho letto di Salinger i magnifici *Nove racconti*, in particolare *Un giorno ideale per i pesci banana*, e ho capito meglio le tragedie di quest'uomo, uscito stremato dalla guerra, e che non trova altra uscita che nel suicidio. Anche qui una satira corrosiva dell'*American way of life* che alla fine sta pervadendo tutto il mondo. E non si tratta solo di differenze semantiche...

Con cordialità e auguri per la nuova traduzione

Sandro Novellini

DIREZIONE

Mimmo Candito direttore responsabile
mimmo.candito@lindice.net
Mariolina Bertini, Aldo Fasolo vicedirettrici

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Beatrice Manetti, Santina Mobiglia,
Massimo Vallerani

REDAZIONE

via Madama Cristina 16, 10125 Torino
tel. 011-6693934
Monica Bardi
monica.bardi@lindice.net
Daniela Innocenti
daniela.innocenti@lindice.net
Elide La Rosa
elide.larosa@lindice.net
Tiziana Magone, redattore capo
tiziana.magone@lindice.net
Giuliana Olivero
giuliana.olivero@lindice.net
Camilla Valletti
camilla.valletti@lindice.net
Vincenzo Viola L'Indice della scuola
vincenzo.viola@lindice.net

COMITATO EDITORIALE

Enrico Alleva, Arnaldo Bagnasco, Andrea Bajani, Elisabetta Bartuli, Gian Luigi Baccaria, Cristina Bianchetti, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Giovanni Borgognone, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Andrea Casalegno, Guido Castelnuovo, Alberto Cavaglion, Mario Cedrini, Anna Chiarloni, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Alberto Conte, Piero Cresto-Dina, Piero de Gennaro, Giuseppe Dematteis, Anna Detheridge, Tana de Zulueta, Michela di Macco, Franco Fabbrì, Giovanni Filoramo, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Claudio Gorlier, Davide Lovisolo, Fausto Malcovati, Danilo Manera, Diego Marconi, Sara Marconi, Franco Marengo, Walter Meliga, Gian Giacomo Migone, Luca Glebb Miroglio, Mario Montalcini, Alberto Papuzzi, Darwin Pastorin, Franco Pezzini, Cesare Pianciola, Telmo Pievani, Renata Pisu, Pierluigi Politi, Nicola Prinetti, Tullio Regge, Marco Revelli, Alberto Rizzuti, Giovanni Roman, Gianni Rondolino, Franco Rositi, Elena Rossi, Lino Sau, Domenico Scarpa, Rocco Sciarrone, Giuseppe Sergi, Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani, Mario Tozzi, Gian Luigi Vaccaro, Maurizio Vaudagna, Anna Vaccava, Paolo Vineis, Gustavo Zagrebelsky

REDAZIONE L'INDICE ONLINE

www.lindiceonline.com
Laura Savarino
laura.savarino@lindice.net
Federico Feroldi
federico.feroldi@lindice.net

EDITRICE

Nuovo Indice Società Cooperativa
Registrazione Tribunale di Roma n. 369 del
17/10/1984

PRESIDENTE

Sergio Chiarloni

AMMINISTRATORE DELEGATO

Mario Montalcini

CONSIGLIERI

Gian Giacomo Migone, Luca Terzolo

DIRETTORE EDITORIALE

Andrea Pagliardi

UFFICIO ABBONAMENTI

tel. 011-6689823 (orario 9-13).
abbonamenti@lindice.net

CONCESSIONARIE PUBBLICITÀ

Solo per le case editrici
Argentovivo srl
via De Sanctis 33/35, 20141 Milano
tel. 02-89515424, fax 89515565
www.argentovivo.it
argentovivo@argentovivo.it

Per ogni altro inserzionista

Glebb & Metzger
C.so Galileo Ferraris 31, 10121, Torino
tel. 0115618236
info@glebb-metzger.it
www.glebb-metzger.it

DISTRIBUZIONE

So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18,
20092 Cinisello (Mi) - tel. 02-660301

STAMPA

SIGRAF SpA (via Redipuglia 77, 24047
Treviglio - Bergamo - tel. 0363-300330)
il 27 agosto 2014

COPERTINA DI FRANCO MATTICCHIO

L'Indice usps (008-884) is published
monthly for € 100 by L'Indice Scarl, Via
Madama Cristina 16, 10125 Torino, Italy.
Distributed in the US by: Speedimex
USA, Inc. 35-02 48th Avenue - Long
Island City, NY 11101-2421. Periodicals
postage paid at LIC, NY 11101-2421.
Postmaster: send address changes to:
L'Indice S.p.a. c/o Speedimex - 35-02
48th Avenue - Long Island City, NY
11101-2421

SommarìO

EDITORIA

- 2 *Meglio di una trattoria tipica*, di Monica Bardi

VILLAGGIO GLOBALE

- 4 *da Buenos Aires e Francoforte sull'Oder*
Appunti, di Federico Novaro

SEGNALI

- 5 *Non ci sono libri innocui. Un inedito*,
di Giorgio Manganelli
- 6 *Manganelli e la poetica del suono*, di Giorgio Biferali
- 7 *Bianciardi romanziere arrabbiato*, di Giovanna Lo Presti
- 8 *La vendetta come motore narrativo*, di Franco Pezzini
- 9 *Ceti medi tra urbanistica e sociologia*,
di Arnaldo Bagnasco
- 10 *Matteotti: biografie e rivisitazioni*,
di Massimo L. Salvadori
- 11 *Resistenze e terrorismi*, di Bruno Bongiovanni
- 12 *Benjamin: traduzioni, interpretazioni e opere complete*,
di Piero Cresto-Dina
- 13 *Italia, Usa, F-35: il triangolo maledetto*,
di Antonio Scarazzini e Gian Giacomo Migone
- 14 *Romain Gary da "La Quinzaine littéraire"*,
di Albert Bensoussan
- 15 *Il lutto come genere letterario*, di Simona Corso
- 16 *Il dottorato in Italia tra anomalie e ritardi*,
di Elio Giamello

LIBRO DEL MESE

- 17 **PETER BROWN** *Per la cruna di un ago*,
di Giovanni Filoramo e Valentina Toneatto

NARRATORI ITALIANI

- 18 **WALTER SITI** *Exit strategy*, di Gianluigi Simonetti
GIORGIO FALCO *La gemella H*, di Federico Francucci
- 19 **MICHELE MARI** *Roderick Duddle*, di Davide Dalmas
ALESSANDRA SARCHI *L'amore normale*, di Niccolò Scaffai
NICOLAI LILIN *Il serpente di Dio*, di Vittorio Coletti
- 20 **MARCO FANTUZZI** *Monte Rosa*, di Alessandro Martini
GIULIO QUESTI *Uomini e comandanti*,
di Alessandro Cinquegrani

SAGGISTICA LETTERARIA

- 21 **RINO GENOVESE** *L'altro Occidente*, di Lorenzo Marchese
ANNA MARIA CRISPINO E **MONICA LUONGO** (A CURA DI)
Passaggi d'età, di Maria Vittoria Vittori
MARCO PRALORAN *La canzone di Petrarca*,
di Gabriele Bucchi

PAGINA A CURA DEL PREMIO CALVINO

- 22 **DOMENICO DARA** *Breve trattato sulle coincidenze*,
di Ernesto Ferrero
MONICA GENTILE *Tira scirocco*, di Luca Terzolo
Il nuovo bando

SPECIALE MODA

- 23 **SONNET STANFIL** (A CURA DI) *The Glamour of Italian Fashion since 1945*, di Anna Detheridge
SOFIA GNOLI *Moda*, di Gabi Scardi
- 24 **MARIA LUISA FRISA** E **MARCO RICCHETTI** (A CURA DI)
Il bello e il buono, di Patrizia Cancelli
FRANCESCA ROMANA RINALDI E **SALVO TESTA** (A CURA DI)
L'impresa moda responsabile,
di Elisabetta Mezzapesa
- 25 **NANNI STRADA** *Lezioni*, di Paola Baronio
PAOLA BERTOLA *La moda progettata* e **FEDERICA VACCA**
Design sul filo della tradizione,
di Silvia Peretto

LETTERATURE

- 27 **PHILIP ROTH** *La nostra gang*, di Chiara Lombardi
JAMES SALTER *Tutto quel che è la vita*,
di Martino Gozzi

GIALLI

- 28 **ALEXANDRE POSTEL** *Un uomo discreto*,
di Fulvio Gianaria e Alberto Mittone
EDGAR ALLAN POE *I viaggi immaginari*,
di Franco Pezzini
FRANCESCO FIORENTINO E **CARLO MASTELLONI**
Il sintomo, di Mariolina Bertini

LETTERATURE D'OLTREMARE

- 29 **IN KOLI JEAN BOFANE** *Matematica congolese*,
di Pietro Deandrea
LAVANYA SANKARAN *La fabbrica della speranza*,
di Carmen Concilio

VIAGGI

- 30 **FREYA STARK** *Lettere dalla Siria*, di Luigi Marfè
ISABELLE EBERHARDT *Pagine dall'islam*,
di Elisabetta Bartuli

SCIENZE COGNITIVE

- 31 **JONATHAN GOTTSCHALL** *L'istinto di narrare*,
di Cristina Meini
MASSIMO AMMANITI E **VITTORIO GALLESE** *La nascita della intersoggettività*, di Giuseppe Longo

FILOSOFIA

- 32 **JEAN STAROBINSKI** *L'inchiostro della malinconia*,
di Maurizio Ghelardi

ROBIN GEORGE COLLINGWOOD *Autobiografia*,
di Guido Bonino

SCIENZE SOCIALI

- 33 **CORNELIUS CASTORIADIS** E **CHRISTOPHER LASCH**
La cultura dell'egoismo, di Vincenzo Rapone

ECONOMIA

- 34 **KARL POLANYI** *Per un nuovo Occidente*,
di Paolo Ramazzotti

POLITICA

- 35 **GIACOMO PACINI** *Le altre Gladio*, di Luigi Guarna
DAVID ALLEGRANTI *The boy*, di Roberto Barzanti
Babele: Repubblica 2, di Bruno Bongiovanni

PAGINA A CURA DI ARTELIBRO

- 36 *Arcangeli e la questione del romanticismo*,
di Claudio Spadoni

FUMETTI

- 37 **QUINO** *Tutto Mafalda*, di Andrea Pagliardi
JILLIAN TAMAKI E **MARIKO TAMAKI** *E la chiamano estate*, di Chiara Bongiovanni

ANTICHISSIMA

- 38 **MASSIMILIANO PAPINI** *Fidia*, di Anna Ferrari
MAURIZIO BETTINI *Elogio del politeismo*,
di Tommaso Braccini

QUADERNI

- 39 *Ragionar teatrando, 4: Il terzo occhio di Franca Rame*, di Gabriele Sofia
- 41 *Effetto film: Jersey Boys di Clint Eastwood*,
di Miriam Vignando
- 42 *La traduzione: La musica segreta nello stile di Camus*, di Andrea Bianchi

SCHEDE

- 43 LETTERATURE
di Luca Scarlini, Laura Savarino, Clara Rizzitelli e
Miriam Begliuomini
- 44 INFANZIA
di Sara Marconi
- 45 NARRATORI ITALIANI
di Lorenzo Marchese, Luca Arnaudo, Francesco
Morgando, Fabrizio Pasanisi e Giovanni Tesio
- 46 FASCISMO E ANTIFASCISMO
di Daniele Rocca ed Elena Fallo
- EUROPA
di Roberto Barzanti



Le immagini di questo numero sono di **Massimo Caccia** che ringraziamo per la gentile concessione

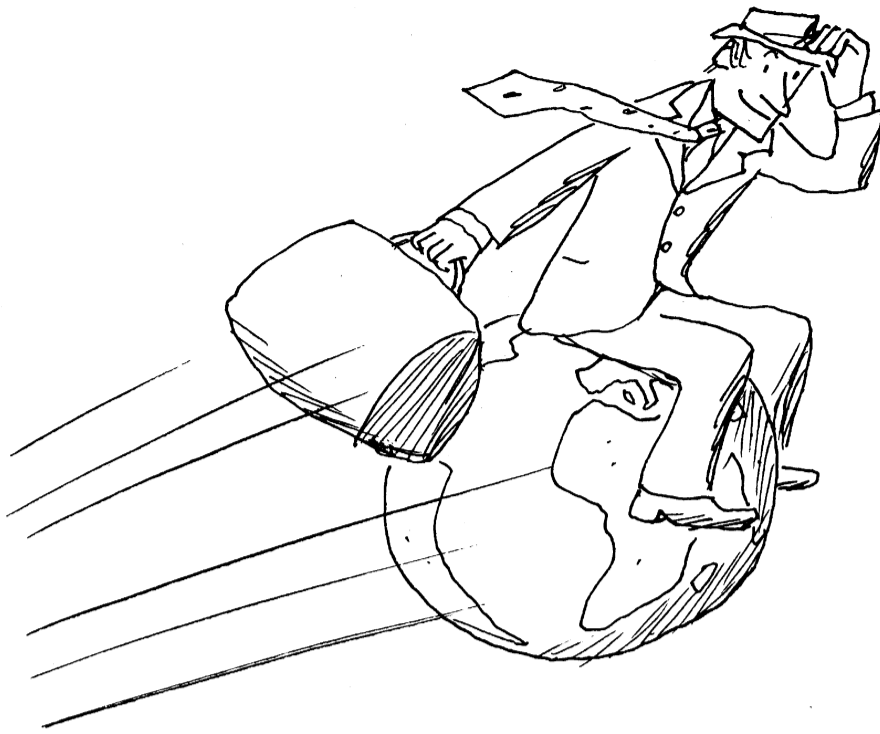
Massimo Caccia è nato a Desio (Mi) nel 1970. Ha frequentato l'Accademia di belle arti di Brera, diplomandosi in pittura. Impegnato principalmente in ambito pittorico, espone in varie mostre collettive e personali. Oltre a dipingere, crea titoli di testa per alcuni cortometraggi, disegna scenografie e costruisce marionette. Nel 2001 realizza un'animazione per la campagna natalizia di Tele+, poi si riposa fino al 2007 quando pubblica la graphic novel *Deep Sleep* (Grrzzetic Editrice). Ha pubblicato tre libri con la casa editrice Topipittori: *Ninna nanna per una pecorella* con Eleonora Bellini nel 2010; *C'è posto per tutti* nel 2011 e *La più buona colazione del mondo* con Giovanna Zoboli nel 2013.

Attualmente collabora con il "Corriere della Sera" realizzando illustrazioni per il supplemento "laLettura". Nei tempi morti prende oggetti comuni e li trasforma in animali. Vive e lavora a Vigevano (Pv).



da BUENOS AIRES Francesca Ambrogetti

Era un sogno quello di percorrere le strade dell'ammiratosissimo Jorge Luis Borges, un sogno che per Mai Jia si è finalmente avverato. L'occasione? La visita nella capitale argentina dello scrittore cinese per presentare la versione in spagnolo del suo libro più famoso, *El Don* (*Decoded* in inglese). Con milioni di esemplari venduti nel suo paese, benché poco conosciuto nel mondo occidentale, l'autore è noto ai suoi sostenitori come il Dan Brown cinese, e agli altri come il famoso scrittore del quale nessuno si ricorda il nome. Una situazione che sta cambiando grazie alle prime traduzioni e all'imminente versione cinematografica del libro. Mai Jia, pseudonimo di Jiang Benhu, si è affidato a una guida specializzata per conoscere i luoghi *porteños* del grande scrittore argentino, e ha percorso i molti scenari che sono stati per lui fonte di ispirazione di racconti e poemi: la casa del quartiere di Palermo ad esempio, dove ha vissuto per anni, l'antica sede della Biblioteca nazionale, dove ha lavorato, e poi le librerie preferite, i bar e i ristoranti che amava frequentare, i giardini in cui era solito passeggiare al sole. Mai Jia si è documentato sulle sue abitudini, sulle sue amicizie, sulla vita quotidiana che Borges conduceva giornalmente a Buenos Aires. Lo scrittore cinese si è dichiarato emozionato durante il percorso di scoperta, ha raccontato di aver letto innumerevoli volte l'autore dell'*Aleph* e di aver trascorso tre anni di meditazione in Tibet accompagnato solo dai libri di Borges. Ha poi affermato: "È stata una passeggiata indimenticabile. Una cosa è leggere uno scrittore e un'altra è vedere la sua casa, il suo quartiere, il suo mondo e capire così meglio come è riuscito a creare un universo proprio così particolare". L'ultima fermata del tour è stata presso il museo Xul Solar, l'artista argentino che aveva con Borges



VILLAGGIO GLOBALE

una grande amicizia e una forte affinità intellettuale. Anche in questo caso Mai Jia non ha nascosto la sua ammirazione: "Ha la grazia di un bambino e la saggezza di un anziano, la sua opera è un labirinto, un elemento importante per Borges". Prima del noto autore cinese, sono venuti in molti nella capitale argentina per percorrere il circuito borgesiano, cercando di capire attraverso i luoghi dell'autore la sua concezione della vita e della letteratura, le sue idee filosofiche e metafisiche e il mondo fantastico che solo lui percepiva con i suoi occhi da cieco. Borges e la città tanto amata, i cui molteplici aspetti ha descritto in *Fervore di Buenos Aires* (1969; Adelphi, 2010) e in tanti altri libri e racconti, sono diventati per molti ammiratori quasi una sola cosa.

da FRANCOFORTE SULL'ODER Anna Castelli

Dopo una lunga e articolata commemorazione, la prima guerra mondiale volge al termine nelle librerie tedesche. Insieme a saggi, graphic novel, materiale didattico, e altre pubblicazioni che hanno invaso gli scaffali, sono riemersi anche alcuni romanzi dell'epoca che, finiti nei roghi nazisti, faticavano a uscire dall'oblio. È questo il caso di *Schlump* di Hans Herbert Grimm, del 1928 (Kiepenheuer & Witsch, 2014), picaresca storia di un soldato diciassettenne che, fra trincee, retrovie e ospedale militare, impara il francese, sperimenta l'avvenenza delle francesi e diventa pacifista. Walde+Graf, piccolo editore confluito nel gruppo Metrolit, ci fa riscoprire con *Mich*

hungert (Ho fame, 1929) di Georg Fink, nome fittizio dello scrittore Kurt Münzer, la Berlino proletaria dell'inizio del secolo scorso. Protagonista è il giovane Theodor König, che vede la madre morire stremata di cancro e il padre alcolizzato sparire inghiottito dalle trincee, mentre fratello e sorella si perdono in delinquenza e prostituzione. Theodor mendica, vende tabacco usato, fa il lavandaio, ma riesce a studiare e finisce per diventare contabile nell'azienda di una ricca famiglia. Il suo rigore lo induce a ridimensionare bisogni e desideri ma, più che premiarlo, lo castiga: Theodor rinuncia a facili scorciatoie che gli consentirebbero di vivere meglio e, assillato da ristrettezze economiche e senso del dovere, anche al sogno di diventare attore. È ormai il 1929, la sua magra esistenza è rimasta pressoché invariata dagli anni dell'elemosina fino all'inflazione. È il dramma del proletariato: Fink/Münzer dosa tuttavia con estrema cautela il termine, preferendo far emergere qui l'individuo, isolato nella lotta per la sopravvivenza. *Mich hungert*, che all'epoca aveva colpito anche Thomas Mann, sembra però indulgere in troppo facili tentativi di presa sul lettore, e la nera miseria del protagonista (come del resto il suo buon cuore) appare alla nostra estetica, risultato di settant'anni di pace e benessere, un po' artefatta. Vero è che le declinazioni della fame non hanno numero, tra lo spasmo e il breve, compiuto istante della sazietà. Delle sue (paradossalmente rigogliose) espressioni linguistiche ci ha dato uno straordinario esempio Leo Spitzer nel saggio (inedito in italiano) *Die Umschreibungen des Begriffes Hunger*, del 1920. Addetto alla censura postale di Vienna durante la Grande guerra, Spitzer aveva il compito di emendare dalle lettere dei prigionieri italiani ogni riferimento alla fame, individuando tra le righe "l'ominosa f". Niente di più facile, la fame è premurosa e ubiqua: "La signora Emaf non cessa di circondarmi del suo affetto", scrive ai parenti un soldato veneziano. Mesto anagramma del desiderio inappagato.

Appunti

di Federico Novaro

Questo è un congedo. La rubrica "Appunti" nacque nel febbraio 2008 su proposta di Camilla Valletti, che ne suggerì il nome e trovò la deliziosa illustrazione di Matticchio che da allora sbuffa e vigila su ciò che qui veniva scritto. Si pensò di istituire un luogo in cui descrivere mese dopo mese cosa stesse accadendo nell'editoria italiana contemporanea, che stava mutando irrimediabilmente. Lehman Brothers era appena fallita, iniziava la crisi economica che ancora oggi tarda a concludersi. Su "Appunti" di giugno di quell'anno si scriveva: "Lentamente le case editrici italiane dedicano attenzione ai propri siti"; i libri erano lontani, nella percezione del grande pubblico, dallo smaterializzarsi; il Kindle era stato lanciato solo l'anno prima; negli Stati Uniti, di lì a pochi anni, sarebbero stati venduti più libri elettronici che cartacei.

A sei anni dall'apertura di questo spazio si può dire che nell'editoria italiana sia cambiato tutto e insieme che stia mutando in maniera terribilmente lenta, goffa, quasi mai in modo elegante. Scartabellando fra le quasi sessanta puntate emergono alcuni punti interessanti. La crisi ha diminuito la disponibilità economica per ogni soggetto dotato di potere d'acquisto (salvo i molto ricchi, naturalmente). Questo ha portato a una riduzione delle spese e si è scoperto che il libro non era più una merce così tanto "anti-ciclica". Ma non è solo la crisi ad aver inciso su questa diminuzione: in Italia si legge di meno. Forse molto meno di quanto le statistiche di vendita riescano a rivelarci. La lettura lineare, compiuta, su un libro cartaceo, per molto tempo e in modo continuativo, è ormai una delle tante modalità con le quali si accede a contenuti creativi e intellettuali. Che leggere fosse un po' soffrire e che soffrire fosse la chiave per arrivare alla conoscenza era un tempo assunto come dato di fatto, e ha prodotto fantastiche ribellioni; ora è

semplicemente un'opinione, incomprensibile ai più.

Le case editrici hanno tentato due strade: abbassare i prezzi, invadendo i banconi di prodotti a breve scadenza (è la strada percorsa dai grandi gruppi, chi più chi meno); provare a tenere i prezzi a un livello coerente con il costo, cercando di offrire di più dal punto di vista del progetto, della cura, dei materiali (è la strada percorsa dalle piccole realtà). Contemporaneamente però porte aperte, dai piccoli marchi come dai giganti, all'ingresso di un'infinita quantità di scemenze vendute sul mercato come prodotti validi e interessanti.

Intanto si chiede di lavorare di più a un sempre minor compenso e a sempre meno persone, nonostante

in molti ancora oggi pagherebbero per entrare in una casa editrice, manco fossero attori, loro, e i libri film di Hollywood. La qualità del prodotto non ne beneficia, i lettori guardano altrove in souplesse. Sopravvissute alla decimazione, le case editrici piccole e medio-piccole sembrano essere più attrezzate ai marosi che in questi anni ci hanno tormentato, abbandonata l'ambizione che "piccole" voglia dire futuribilmente grandi. Gli e-book intanto si vendono, si scaricano legalmente e illegalmente, si leggono insomma, ma sono tutt'al più dei pdf leggermente più curati. Già moribonde nel 2008, le librerie sono finite. E la costruzione di nuovi luoghi che le possano sostituire procede a lentezza esasperante, trovando momentaneamente il proprio apice nell'alleanza sgradevole del cibo con il libro, celebrata nell'ultimo Salone di Torino.

E le lettrici e i lettori? "Appunti" in questi anni li ha visti oggetto di continui assalti, mirati soprattutto a demolirne la caratteristica che era stata loro propria per qualche secolo: la solitudine. Ostracizzata come mai prima da qualunque venditore, sia esso proprietario di social network o produttore di saponette, la solitudine è sradicata dallo statuto di lettore per annichilirne ogni residuo di indipendenza e disfunzionalità ai fini del guadagno. Chi legge deve render conto, deve contribuire, deve condividere, deve esprimersi, deve sostenere, deve cedere gusti, opinioni, abitudini, idiosincrasie, senza che nulla gli venga dato in cambio. Come in *The Lemming with the Locket* di Carl Barks, chi legge corre verso un mare sconosciuto che potrà offrirgli meraviglie, ma solo a patto di perdersi. Chi scrive, invece, lascia la tastiera con cui ha lavorato in questi anni e si unisce ai lettori. Un saluto, con la speranza di essere stato utile, e grazie all'"Indice" per l'ospitalità.



Un inedito sulla letteratura del teorico della neoavanguardia

Non ci sono libri innocui

di Giorgio Manganelli



In piazza del Popolo, a Roma, una lapide affissa alle mura verso piazzale Flaminio rammenta il sacrificio di due carbonari, giustiziati nell'Ottocento; la lapide non si rivolge a nessuno in particolare, ma tutti possono leggerla; coloro che la leggono provano emozioni, e forse la ricorderanno a lungo, o forse quelle due morti "vere" resteranno nella memoria solo come poche, anonime parole incise sul marmo. Quella lapide ha qualcosa che fa pensare a una pagina, la pagina di un libro; forse è un libro minuscolo e insieme vasto; le sue parole, ingenue e grandi, appartengono a tutti coloro che vogliono leggerle.

Noi viviamo in un mondo di messaggi scritti: nella stessa piazza, certamente, ci sono manifesti che annunciano eventi prossimi, e anche manifesti che si riferiscono a eventi ormai dimenticati. Sono parole destinate a scomparire insieme a ciò di cui parlano. Le ascoltiamo rapidamente, se ci interessa ne prendiamo nota, e procediamo. Altre parole ammoniscono automobilisti e pedoni. Sono parole utili ed è bene porvi attenzione. Ma quella lapide è diversa. Non annuncia, non dà istruzioni. Racconta, celebra. Soprattutto è dedicata a tutti coloro che, generazione dopo generazione, passeranno per quella piazza. Cambieranno i mezzi di trasporto, cambierà la lingua delle persone che scorgono la lapide. Roma è piena di scritte vecchie di molti secoli, che ci ricordano che per queste strade, su questo selciato, un tempo si parlava una lingua diversa, simile e lontana dalla nostra di oggi. Supponiamo che quella lapide sia una pagina e che si giustapponga ad altre innumerevoli pagine; tutte dedicate a tutti e a nessuno in particolare: ecco un libro. La legge tutela il segreto epistolare, perché una lettera è scritta da un'unica persona a un'altra, ugualmente unica; reca un messaggio comprensibile solo nell'ambito segreto di una vita singola. Può decidere tutto per una o due persone, ma non ha nulla da dire alle altre. Il libro è una lettera che non ha busta, né indirizzo.

Riguarda la vita di tutti noi, di ciascuno di noi. È nostro, ma anche di persone che non sono più, non sono ancora. Nulla più di un libro ci fa consapevoli di appartenere a una comune umanità, illuminata e tormentata dalle medesime speranze e angosce. Il libro non si sa dove va, chi incontrerà, come sarà accolto; esso viaggia in mezzo a noi, come un meraviglioso enigma. Non tutti i libri hanno la stessa vitalità. Molti, la grande maggioranza, si estinguono; ma quei pochi che sopravvivono sembrano eterni. Essi sono totalmente umani, e che siano vecchi di una sola, o di trenta generazioni, pare non avere alcuna importanza. Leggiamo Omero, leggiamo Leopardi. Tra mille anni, se vi saranno uomini, leggeranno Omero e Leopardi.

Dunque ci sono "grandi" libri, e ci sono "piccoli" libri. Ma non è facile definirli, né i grandi né i piccoli. Vi è qualcosa di misterioso attorno a un libro "grande", e di solito il mistero avvolge anche il suo autore. Chissà se è esistito Omero. Di Shakespeare conosciamo data di nascita e morte e il nome della moglie. Di un

si, alle zone più oscure, magiche, enigmatiche, a ciò che in noi sogna, ama, teme, crede e disperava. Oggetto umile e potente, il libro entra nella nostra vita con una forza terribile: e non è un caso che quelle parole siano state così spesso, siano tuttora perseguitate, trattate con diffidenza, con astio, con ira, giacché esse parlano a tutto ciò che è umano, o debbono tacere. Ma la totalità dell'uomo, sempre proposta e sempre elusa, è una oscura minaccia per chiunque abbia una verità in testa, e la forza di imporla.

Ci fu un tempo in cui la parola scritta era intimidatoria; pochi leggevano, e leggevano poche cose, e ne scrivevano anche di meno. Poi la parola scritta venne consegnata a tutti: divenne un privilegio, e insieme un mezzo per dominare. Parole liberatrici si mescolavano a parole che volevano persuadere all'ubbidienza. Allora qualcuno si rammentò che il bandito analfabeta imprendibile in mezzo alle montagne, era libero, assai più libero dell'uomo d'ordine che quotidianamente imparava una piccola e disonesta verità da un giornale qualsiasi. Ma il tempo passa, e le cose cambiano. Oggi, nuovamente, l'uomo orecchio, l'uomo palpebra, l'uomo che si consegna al quotidiano ipnotismo (manifesti, televisione, discorsi di potenti, immagini, tutto ciò che, apertamente o occultamente, è "propaganda") è l'analfabeta che sa leggere, colui che ignora i libri, e soprattutto quello che i libri possono toccare dentro di lui.

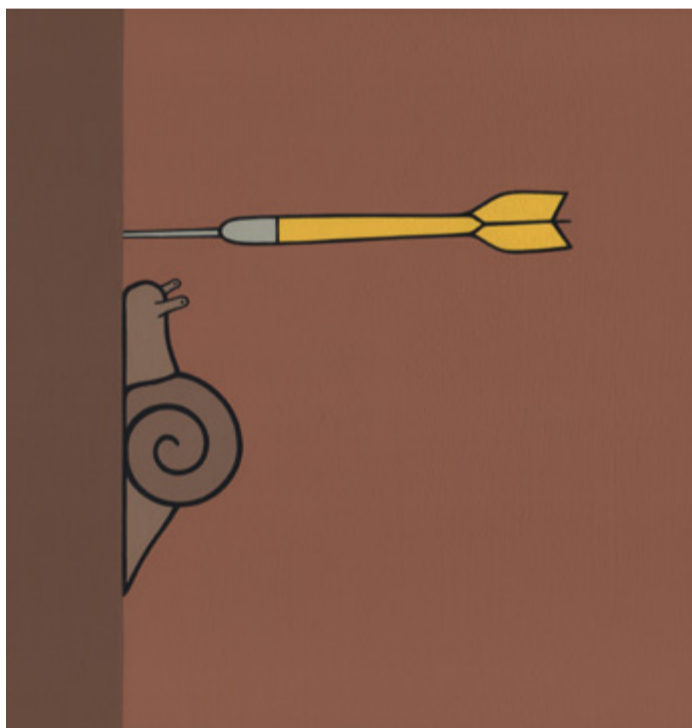
In un mondo di pubblicità e di imbonimento, di menzogne non di rado confortate da cultura e da ingegnosa malafede, la possibilità di non essere catturati irrimediabilmente, di non essere strumenti di incomprensibili o fittizie battaglie, sta nella nostra esperienza di noi stessi, della vastità e della drammaticità della sorte dell'uomo. Da questo punto di vista, non vi sono libri innocui, e non v'è cultura "che non fa male a nessuno" e rende migliori. Un grande libro è terribile, perché la sua storia dentro di noi non si spegnerà mai; e sarà la storia della nostra libertà.

Una biblioteca è molte, strane, inquietanti cose: è un circo, una balera, una cerimonia, un incantesimo, una magheria, un viaggio per la terra, un viaggio al centro della terra, un viaggio per i cieli; è silenzio ed è una moltitudine di voci; è sussurro ed è urlò; è favola, è chiacchiera, è discorso delle cose ultime, è memoria, è riso, è profezia; soprattutto è un infinito labirinto, e un enigma che non vogliamo sciogliere, perché la sua misteriosa grandezza dà un oscuro senso alla nostra vita, quel senso che la pubblicità va cercando di cancellare. ■

Archivio centrale dello Stato, fondo del Movimento di collaborazione civica, Busta 9.41. Per gentile concessione di Lietta Manganelli.



"grande" libro possiamo dire che esso viene letto da una generazione dopo l'altra; *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij ha compiuto cent'anni, e grandi libri sono stati scritti e si scriveranno sull'autore e su quel grande libro. Un grande libro racconta contemporaneamente molte storie e ogni lettore vi trova qualche cosa di diverso. Dunque un grande libro è inesauribile, come inesauribili sono gli esseri umani, misteriosi a se



stessi. Vi sono libri che restano piccoli per molto tempo, poi, improvvisamente, diventano grandi. *Pinocchio* fu un libro per bambini, e solo da pochi anni ci si è accorti che è grande. I romanzi storici del nostro Ottocento ebbero migliaia di lettori, fecero piangere e disperare, e ora non si leggono più neppure a scuola, e di regola li leggono solo professori pagati per farlo. Non avere accesso al libro è dunque non avere accesso a noi stes-

Segnalli

Giorgio Manganelli

Non ci sono libri innocui (inedito)

Giorgio Biferali

Manganelli e la poetica del suono

Giovanna Lo Presti

Bianciardi romanziere arrabbiato

Franco Pezzini

La vendetta come motore narrativo

Arnaldo Bagnasco

Ceti medi: un'analisi fra urbanistica e sociologia

Massimo L. Salvadori

Matteotti: biografie e rivisitazioni

Bruno Bongiovanni

Resistenze e terrorismi

Piero Cresto-Dina

Benjamin: traduzioni, interpretazioni e opere complete

Gian Giacomo Migone e Antonio Scarazzini

Gli F35

Albert Bensoussan

Romain Gary da "La Quinzaine littéraire"

Simona Corso

Riflessioni sull'elaborazione del lutto

Elio Giamello

Il dottorato in Italia tra anomalie e ritardi



Giorgio Manganelli: un intreccio di voci per una poetica del suono

L'ingannevole rumore della prosa

di Giorgio Biferali

“Manganelli è il linguaggio”, sostiene Paolo Terni, introducendo l'ultima delle cinque puntate radiofoniche andate in onda su Radio 3, dal 14 al 18 luglio 1980. Un anno dopo l'uscita di *Centuria*, a tre anni da *Pinocchio: un libro paralizzato*, a tredici da *La letteratura come menzogna*, a sedici anni dal suo ilarotragico esordio. Del “malinconico tapiro” scomparso il 28 maggio 1990, conoscevamo bene soltanto le opere, i dissacranti corsivi, i “vagheggiamenti” nell'Europa del nord e gli “esperimenti” indiani, gli scritti sull'arte e i nuovissimi commenti a tutti quegli scrittori che potevano vantare il privilegio di rientrare nel suo severissimo canone. Dopo un timido tentativo di Sellerio nel 2001, finalmente, viene fuori un libro icastico e amicale, danzante e necessario, un libro che possiede la “pulsione negromantica” di un romanzo storico e ci presenta un Manganelli intimo, presumibilmente autentico, profondamente vulnerabile (Giorgio Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, a cura di Andrea Cortellessa, pp. 168, € 24, L'orma, Roma 2014). Un libro sull'ascolto, prima di tutto, visto che ventiquattro anni d'assenza cominciavano a farsi sentire. Allegato e nascosto dietro il risvolto di copertina, c'è un disco che recupera interamente lo scambio di voci tra un musicologo (Terni) e un letterato (Manganelli), separando le cinque puntate come fossero tracce musicali, e regalando un estratto da *Rumori o voci* (1987), letto e interpretato da Marisa Fabbri. Si parla del dominio di Wagner, in cui si forma “l'onnipotenza onirica” di un adolescente; di Haydn, un “musicista platonico”; della *Nona* di Beethoven diretta da Toscanini, “mediazione verso un mondo invisibile ed estremamente pregnante”; di Stravinskij e della sua “capacità di essere contemporaneamente buffone e liturgico”; di Verdi, con cui si passa “da un estremo entusiasmo a un disorientamento”.

Secondo Terni, la musica pensa, e noi questo pensiero lo dobbiamo ascoltare. Nella musica ritroviamo le condizioni di un continuo risveglio del pensiero, sentiamo continuamente il bisogno di rinascere. È indubbio che Manganelli fosse d'accordo. Queste “invenzioni a due voci”, conversazioni, dialoghi, ascolti, silenzi, sospiri, risa, rappresentano l'occasione opportuna per ribadire la condizione limitata e limitante di chi è condannato a recitare la parte dello scrittore, agognante di spiare la vergogna, il disonore, il peso, l'onta del significato”. In un'intervista uscita sul “Corriere della Sera” nel novembre del 1983 (ripubblicata poi in *La penombra mentale*, Editori Riuniti, 2001), Manganelli avrebbe chiarito, una volta per tutte, la sua poetica. Una poetica del suono e non del significato: “Si è cercato, insomma, di persuaderci che le parole hanno un significato e non un suono, o, se hanno un suono, è un suono immorale. Personalmente, credo che le parole siano certamente un suono, ma non sono sicuro che abbiano un significato”.

E proprio da qui nasce “la profonda invidia per la musica”. “Più libera e più inventiva, più naturalmente fantastica”, le cui pause e silenzi hanno la medesima funzione delle note, dei suoni. Lo scrit-

tore, o meglio “uno che scrive”, secondo Manganelli, potrà sperimentare all'infinito la cosiddetta riga bianca, “la condizione di non-pagina”, quella brevissima illusione non scritta in cui non dovrà più preoccuparsi di essere definito o costretto in un ruolo, in cui non dovrà più tener conto delle disposizioni altrui, editori o direttori che siano (in sintesi, “tiranni”), non dovrà più pensare alla ricezione, ai lettori nati e a quelli non nati, in cui potrà dimenticare la barbarie della carta stampata e della presunta utilità delle parole, schiava dei capitoli, delle copertine e, soprattutto, dell'istanza autoriale. Lo scrittore, però, dovrà anche fare ritorno sulla pagina, pensarsi come istituzione di fronte a un pubblico, un pubblico ingordo, affamato di trovare un senso, un messaggio chiaro e compiuto, un significato. Le “righe bianche” della musica, invece, sono una “nota particolare il cui grado è caratteriz-

I rumori, dunque, le voci in lontananza, la lenta agnizione di un suono, sono concepibili se riferiti unicamente all'universo libero e incontaminato della musica: “Sotto un la si trova lo stesso la all'infinito, che ripete se stesso, senza dare spiegazioni”. Il “rumore sottile della prosa”, invece, è ingannevole, ambiguo, è una pura “menzogna”, poiché necessita sempre di andare oltre se stesso. La letteratura, da sola, non basta alla letteratura, alla continua ricerca di risposte e d'immagini riflesse nell'ipocrisia degli specchi umani. “È scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza”, scriveva Barthes. Manganelli concorda e si fa carnefice di concetti, uccide l'autore non riconoscendosi come tale, negandosi ogni sorta di responsabilità nell'esito, essendo stato scelto dall'aspirante scrittore e non il contrario. “Io mi sento anche meschino ed invidioso – afferma nella

quarta puntata radiofonica – mi sento assassino potenziale di musicisti”.

Nel quotidiano, poi, in quel diluvio di speranze chiamato realtà, i suoni fungono da avvertimento, fin dal principio. Manganelli, difatti, concepisce la nascita come “congedo”, come drastica separazione dal silenzio e dalla pace, come approdo in un luogo d'esilio assordante: “Signori, il frastuono che mi viene addosso alle spalle ormai mi assorda; per la prima volta i miei occhi sperimentano il buio; addio, io cado, io vi perdo, io nascosto” (*Tutti gli errori*, Rizzoli, 1986).

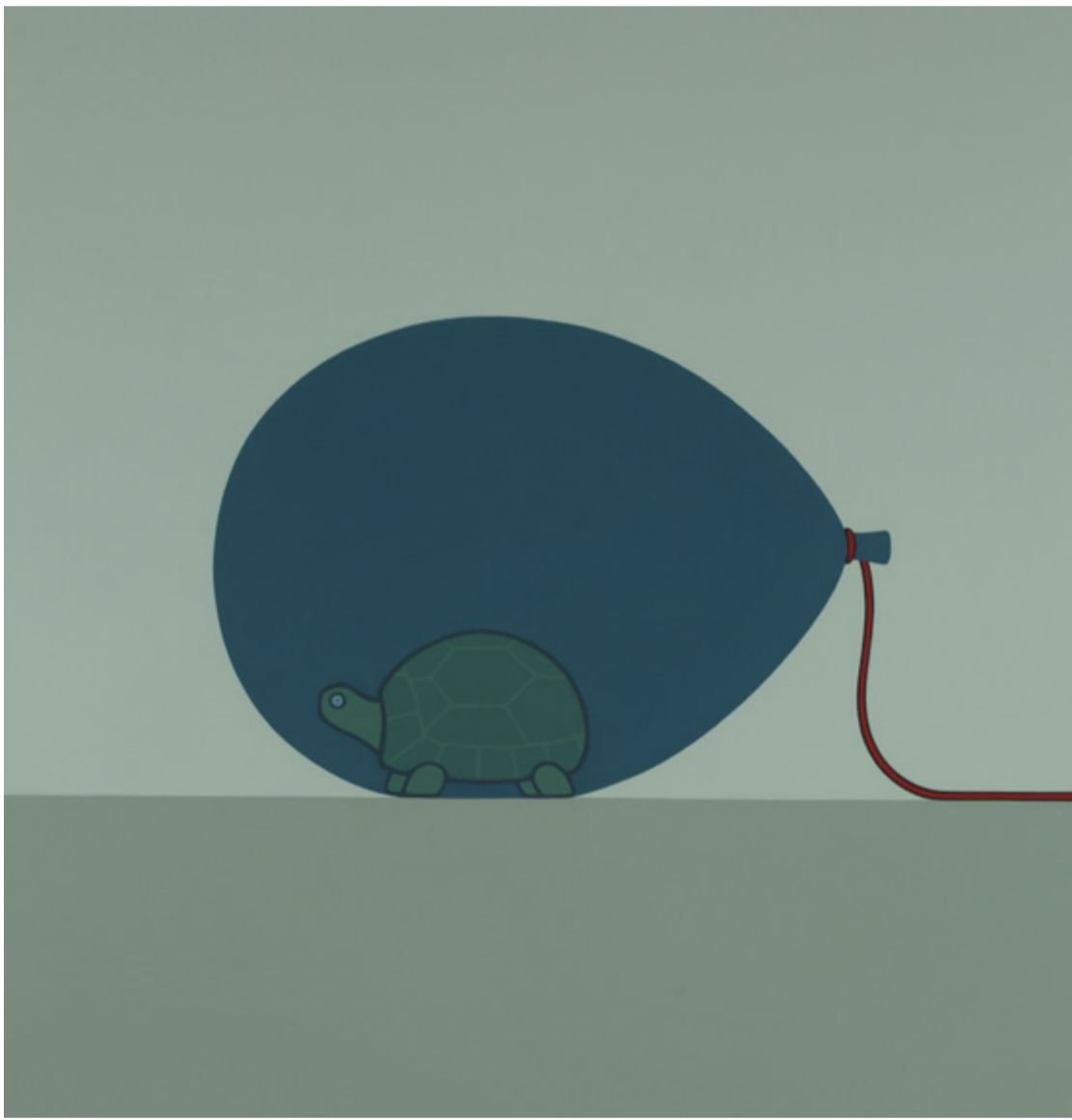
Ai suoni, Manganelli preferisce i rumori, il più delle volte indefiniti e vaghi. Li preferisce come tracce, come epifanie dell'assenza, meno nocive dei corpi femminei dotati di ombre. Questo vale anche per le donne evocate e insinuate d'inchiostro, come Valentina, il fumetto creato dalla mano elegante di Guido Crepax nel 1965, cui Manganelli scriverà una lettera a vent'anni dalla sua “nascita”: “Ma a te non occorre esistere. Tengono il tuo posto odori, strani scricchiolii, ossa o carta, il fruscio di qualcuno che cammina. Valentina. Ripeto il tuo nome.

Amo il tuo nome? Se lo pronuncio, piango d'un fiato: carissima. Come sempre, lì mi fermo. E scrivo, e dico: punto”.

Come dice bene Andrea Cortellessa, in questo libro c'è la chiave più profonda per capire Manganelli, e tutto nasce da quest'intreccio di voci. *Una profonda invidia per la musica* è una sintesi dei punti focali del pensiero manganelliano. In ogni pagina, ci si accorge della sua natura centrifuga, della sua funzione di rimando ad altre pagine, con la felice cognizione di un lettore che non arriverà mai al dunque. Manganelli è un classico, “perché provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso” (Calvino). Se dovessero chiedervi di cosa tratta questo libro, a quale genere appartiene, a chi è rivolto e, soprattutto, chi sia questo Manganelli di cui tutti parlano ultimamente, ricordatevi “l'epitaffio” terniano: Manganelli è il linguaggio. ■

giorgio.biferali1988@gmail.com

G. Biferali è critico letterario





Bianciardi: il romanzo lungimirante di uno scrittore arrabbiato

Successo è participio passato del verbo succedere

di Giovanna Lo Presti

A poco più di cinquant'anni dall'uscita del romanzo appare in libreria un'edizione annotata di *La vita agra* di Luciano Bianciardi, a cura di Alvaro Bertani e con una prefazione di Arnaldo Bruni (pp. 302, € 15, ExCogita, Milano 2014). Sempre ExCogita, in collaborazione con Isbn, aveva pubblicato nel 2005 *L'antimeridiano* (titolo in evidente contrasto con i mondadoriani "Meridiani", quasi a confermare l'idea di Bianciardi come scrittore destinato a rimanere fuori dal canone) che raccoglieva in due corposi volumi l'opera narrativa e giornalistica dello scrittore grossetano. La recente edizione commentata di *La vita agra* è nata, come dichiara il curatore (autore, fra l'altro, di una documentata e affettuosa biografia dal titolo *Da Grosseto a Milano. La vita breve di Luciano Bianciardi*, ExCogita, 2007), per offrire, attraverso l'apparato di note, uno strumento utile soprattutto ai lettori più giovani, che possono avere difficoltà a orientarsi nel fitto tessuto narrativo di Bianciardi, in cui è continuo l'intreccio di rimandi all'attualità, citazioni colte, *pastiche*, inclusioni di espressioni dialettali.

È passato soltanto qualche decennio dal 1962, anno in cui veniva pubblicato il romanzo, ma molte cose, che allora erano attuali e immediatamente evocative poiché facevano parte della quotidianità, sono state dimenticate: così, le note di Bertani tolgono opacità ai riferimenti. I più vecchi possono ricordare, i più giovani possono apprendere. Soltanto un esempio fra i molti: la nota relativa a "Mario che sogna Parigi e canta *le rififi*" informa che si tratta di un popolarissimo motivo, cantato da Magali Noël nel film *Rififi* di Jules Dassin (forse bisognerebbe anche dire chi sono Magali Noël e Jules Dassin, ma allora il lavoro dell'annotatore si trasformerebbe in una vertiginosa *mise en abîme*). L'introduzione di Bruni individua in poche pagine gli aspetti essenziali del romanzo: la complessità della tecnica narrativa, lo stile originale risolto in una lingua "stravolta e mescolata per supportare la polifonia interna", la descrizione, quanto mai vicina ai nostri tempi, della vita precaria di un lavoratore intellettuale e infine, inattesa ma sostanziale, "la ricorrenza di una tenace corda illuministica e civile", che si concreta nel grido essenziale dello scrittore contro l'ingiustizia sociale: "Io mi oppongo".

Come ogni buon musicista, anche lo scrittore deve essere dotato di orecchio assoluto. La capacità di immaginare armonie e contrasti tra le parole, la sensibilità che porta a cogliere nell'uso del linguaggio la stonatura che rivela l'animo sghembo di chi parla, il fiuto per le parole che racchiudono un modo di essere: tutte queste erano qualità che Bianciardi possedeva in somma misura. È quest'orecchio assoluto che gli consente di scrivere le pagine di *Il lavoro culturale* in cui si fa beffe del linguaggio impegnato di certa sinistra, la quale rivela, proprio nella reiterazione di luoghi comuni, la debolezza del proprio progetto sociale e politico. Chi ha letto *Il lavoro culturale* non dimentica facilmente il sottile distinguo tra "problema che si pone" e "problema che si solleva", distinguo cui segue la necessaria conseguenza: e cioè che i problemi, posti o sollevati che siano, al massimo si "superano" ma non si risolvono mai; anzi, spesso si scopre che "il problema è un altro".

Altrettanto vive sono le sarcastiche pagine dedicate al lavoro nella "grossa iniziativa" (che è poi la nascente casa editrice Feltrinelli, in cui Bianciardi lavorò tra il 1954 e il 1957, quando venne licenziato "per scarso rendimento"). E questo non è che il lavoro preparatorio per quel fuoco d'artificio che sarà la lingua di *La vita agra*. Lo stesso Bianciardi lo dice in premessa del romanzo: vuole far squillare come ottoni gli aoristi, zampognare gli imperfetti, darci la narrativa integrale, contaminare dialetti, sfornare un romanzo tradizionale, neocapitalista o neoromantico o neocattolico. Conclude: "Datemi il tempo, datemi i mezzi, e io toccherò tutta la tastiera, bianchi e neri, della sensibilità contemporanea. Vi canterò l'indifferenza, la disubbidienza, l'amor coniugale, il conformismo, la sonnolenza, lo *spleen*, la noia e il rompimento di palle". Di tutto questo sfarzoso, giocoso, esagerato elenco è chiaro che soltanto due elementi vengono presi sul serio da Bianciardi: la necessità di avere tempo

e il rompimento di palle. Rispetto al rompimento di palle, sappiamo da chi lo ha conosciuto che Bianciardi, peraltro uomo amabile e spiritoso, in quel campo sapeva non essere secondo a nessuno. Rispetto alla richiesta di avere tempo, essa ha a che fare con uno degli aspetti essenziali di *La vita agra*. L'inferno milanese è, per Bianciardi, un luogo in cui tutti corrono: corrono per prendere il tram, corrono per strada, spintonano affannati nel supermercato. Insomma, i milanesi corrono sempre, e lui resta indietro: "Persino quelli che hanno al bavero lo scudetto dell'associazione mutilati e invalidi mi passavano avanti, persino gli sciancati, i paraplegici e gli zoppi erano più svelti di me, e con una gamba sola". Quando Bianciardi parla del boom economico lo definisce un "miracolo balordo", in cui il segreto per avere successo consiste nel "sollevare polvere", nel mostrare a tutti che ci si dà un gran daffare, nel praticare un attivismo dissennato. In questo contesto frenetico, lo scrittore inserisce la sua "storia mediana e mediocre". L'evento generativo del romanzo è una tragedia realmente accaduta: l'esplosione della miniera di Ribolla che portò via la vita di quarantatré minatori, amici dello scrittore; un'esplosione non accidentale, decisa dall'incuria della proprietà, la Montecatini,



che avendo deciso di chiudere un'attività considerata non sufficientemente produttiva, non si preoccupava affatto della sicurezza della miniera. Bianciardi parla diffusamente di questo evento nell'inchiesta *I minatori della Maremma*, scritta in collaborazione con Carlo Cassola e poi pubblicata da Laterza nel 1956. Le "vite di scarto" di cui scrive Bauman, quelle vite che si possono mettere a rischio perché generano poco profitto, non sono certo un fenomeno dei nostri giorni.

Il dramma avvenne nel 1954 e corrisponde alla frattura che mutò il corso dell'esistenza di Bianciardi, portandolo lontano dalla nativa Grosseto e facendolo approdare a Milano. Il protagonista di *La vita agra* va a Milano con un intento preciso: far esplodere il "torracchione" della Montecatini, vendicare i quarantatré assassinati a Ribolla. Bianciardi, invece, era giunto a Milano per il nuovo lavoro alla Feltrinelli, per un nuovo amore che lo allontanava dalla famiglia, ma anche perché, finito il recupero dei cadaveri a Ribolla e conclusi i funerali, gli sembrava impossibile "che fosse finita e che non ci fosse più niente da fare". Qualcosa, infatti, si può sempre fare: si deve fare qualcosa contro la disumanizzazione del mondo, contro la minacciosa "diseducazione sentimentale", contro l'attivismo ottuso. Si può, ad esempio, camminare strascicando i piedi mentre tutti gli altri corrono, ci si può fermare per osservare, voltarsi indietro anche quando non è necessario, esercitare l'intelligenza e cercare di comprendere. Si può anche scrivere un romanzo lungimirante. Nel 1962, all'inizio di quel boom economico di cui oggi vediamo gli esiti, lo scrittore aveva già compreso l'arcano del potere politico nel XX (e nel XXI) secolo: "La bontà di un uomo politico non si misura sul bene che egli riesce a fare agli altri, ma sulla rapidità con cui arriva

al vertice e sul tempo che vi si mantiene. E la lotta politica (...) non è ormai più, apparenze a parte, fra stato e stato, tra fazione e fazione, ma interna allo stato, interna alla fazione".

Aveva anche intuito quale trappola nefasta fosse il consumismo e il produttivismo senza regole. La sua "critica della ragion produttiva" è radicale: "Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi a rinunciare a quelli che ha". Immaginava, nel romanzo, un "neocristianesimo disattivistico e copulatorio": quello sì sarebbe stato il vero miracolo, ma è un miracolo che deve cominciare da lontano, *in interiore homine*. Nell'attesa che il miracolo, quello autentico, si inveri, il protagonista di *La vita agra* coltiva il sogno di far saltare in aria il torracchione. Lo vuole la legge del contrappasso. Chi ha fatto esplodere la miniera per incuria, per disattenzione, per spregio delle vite dei minatori, deve subire l'attentato che farà giustizia dei poveri morti. Ma Bianciardi la bomba nel torracchione non la può mettere, e allora scrive il suo romanzo, nato da una miscela originale tra una materia ad alto tasso di autobiografismo e una materia ad alto, altissimo, tasso di letterarietà. L'insieme è esplosivo: iperbiografismo e iperletterarietà generano un conflitto aperto, che attraversa ogni pagina di *La vita agra* e ne costituisce la cifra. La destabilizzazione continua è la condizione necessaria per sopravvivere al magma asfissiante prodotto dal neocapitalismo, e questa regola Bianciardi la segue sia nella vita sia in sede letteraria. Nella scrittura l'intento riesce, nella sua vita individuale pare di no: la "distonia" (così avrebbe dovuto intitolarsi il suo ultimo romanzo, che non scrisse) s'impadronisce dell'uomo Bianciardi. Ma il progetto di "aprire il fuoco" (è il titolo del complesso romanzo che scrive nel 1969) nelle pagine di *La vita agra* è compiutamente riuscito. La figlia di Bianciardi (che non a caso si chiama Luciana) racconta che nel 1964, dopo l'uscita del film di Carlo Lizzani tratto da *La vita agra*, scrisse al padre: "Adesso sei un uomo di successo". Ne ebbe una risposta inconsueta e bella: "Per me successo è participio passato del verbo succedere: a me è successo". Che cos'era successo a Bianciardi è presto detto: aveva scritto un romanzo che, secondo lui, doveva produrre un clamore indignato e invece, a pochi giorni dalla pubblicazione, Montanelli sul "Corriere" ne aveva tessuto l'elogio: "*La vita agra* è uno dei libri più vivi, più stupefacenti, più pittoreschi che abbia letto in questi ultimi anni".

Le vendite vanno benissimo (nel dicembre del 1962 si è alla quarta edizione e alle ventimila copie vendute) e confermano, come Bianciardi aveva detto, che ormai la gente non fa altro che comprare. All'amico Mario Terrosi scrive: "L'aggettivo agro sta diventando di moda, lo usano giornalisti e architetti di fama nazionale. Finirà che mi daranno uno stipendio mensile solo per fare la parte dell'arrabbiato italiano. Il mondo va così. Cioè male. Ma io non ci posso fare nulla. Quel che potevo l'ho fatto, e non è servito a niente. Anzi, via da Milano a calci in culo, come meritavo, mi invitano a casa loro". L'esito di quel romanzo, che il suo autore aveva presentato come "la storia di una solenne incazzatura, scritta in prima persona singolare", non è quindi quello previsto dal suo autore. La grande macchina milanese, così ben descritta nelle pagine del romanzo, non è soltanto un mostruoso meccanismo che asfissia e stordisce ma è un enorme tritatutto, che rende inoffensiva ogni cosa e non c'è pagina dinamitarda che la possa scalfire.

Ma il fascino di quell'utopia disattivistica immaginata da Bianciardi, in cui vivono uomini eloquenti che amano la natura e la musica, fa presa anche su di noi, che leggiamo il romanzo a cinquant'anni di distanza, circondati da un mondo in cui il profitto è legge e la precarietà regola di vita per troppi. Da *La vita agra* possiamo recuperare il grido "Io mi oppongo", vera voce del cuore e unico inizio per ogni possibile resistenza all'omologazione. ■

giovannalp@hotmail.com

G. Lo Presti è insegnante e saggista



Quando la vendetta è la scintilla del motore narrativo Nel nome della giustizia e dell'intransigenza morale

di Franco Pezzini

Il tema di cui una celebre aria del *Rigoletto* costituisce l'ideale *tagline*, cioè la vendetta, non interpella solo l'alfabeto dei sentimenti, ancorché biasimati o biasimevoli, noti all'uomo di tutti i tempi: da sempre infatti esso rappresenta anche un efficacissimo motore narrativo, declinabile in forme assai varie e con sicuro coinvolgimento del lettore. Si pensi alle pirotecniche vendette omeriche o shakespeariane, al *Nibelungenlied*, al paradigma del *Conte di Montecristo* o alle emblematiche rivalse del dittico di *Kill Bill* o della trilogia di Park Chan-wook; si pensi invece a quella vendetta che, affiorata all'orizzonte narrativo quale concreta possibilità, il protagonista riesce a rifiutare in nome di una giustizia più alta, come nelle vicende di perdono cristiano del *Viaggio di Mael Dúin* o dei *Promessi sposi*; qualunque sia insomma l'angolatura scelta per raccontare, lo spunto permette di dinamizzare felicemente i rapporti tra personaggi. Non stupisce che narrativa e cinema più popolari tornino di continuo a utilizzarlo, ora in termini divertitamente grotteschi (indimenticabile il film *The Abominable Dr. Phibes*, del 1971, con il protagonista che, creduto morto, prende a sterminare i medici responsabili della morte di sua moglie attraverso sistemi ispirati alle piaghe d'Egitto), ora invece di grave serietà. E prendiamo in esame qualche uscita recente.

Io non sono come voi di Italo Bonera (pp. 250, € 14,90, Gargoyle, Roma 2013) giunge ai lettori griffato del titolo di finalista al sempre importante Premio Urania 2012: un riconoscimento già conseguito dall'autore nel 2006 con un altro romanzo, *Pb0xGen!*, brillante ucronia a quattro mani con Paolo Frusca (poi edita insieme al relativo graphic novel per Multiplayer.it, 2013), e che attraverso la qualità della nuova prova conferma ora una sua stoffa di narratore. Come premesso, lo spunto non è nuovo e anzi classicissimo: il protagonista era stato un insegnante blandamente ribelle prima di un incontro ravvicinato con la "giustizia" della Totaldemocrazia (il regime italiano del 2059) e l'arruolamento forzato nella tremenda Divisione Terza, una milizia votata alle più temerarie e scellerate imprese su commissione nel Terzo Mondo (per cui, abbruttito dal contesto estremo, si rivarrà con ferocia su chi l'ha nuovamente incastrato). Non è nuovo neppure che il vendicatore muti la propria identità, che trovi supporto nella fraternità con un ex commilitone (un rapporto in stridente controtendenza con quelli cinici della corrotta società d'intorno), e che a un certo punto faccia anche irruzione la solita *femme fatale*: tutti elementi topici, e sostenuti da un tessuto di citazioni (André Hélène, Ross MacDonald, Léo Malet, Derek Raymond, lo stesso Simenon) delle quali Bonera offre conto con orgogliosa puntualità. Eppure *Io non sono come voi* non è un semplice, ben confezionato esercizio di stile. Da un lato il sordido futuro prospettato viene descritto con abile originalità nelle sue pieghe tecnologiche, ma soprattutto economiche e sociali: attraverso la maschera dell'eccesso e dell'estremo filtra un'acuta, genuina e rabbiosa critica di un mondo assai più vicino a noi. E d'altro canto, senza anticipare troppo della vicenda, il vendicatore non riuscirebbe a risolvere granché se non fosse la *femme fatale* a prendere infine in pugno la situazione, con ben diversa acutezza: qualcosa che derubrica l'antieroe maledetto dell'orgogliosa affermazione del titolo ("Io non sono come voi") a un ruolo ben più modesto, e ne ridisegna la rivalsa in una giustizia più mirata ed efficace.

Vendette incrociate sono presenti anche in un altro romanzo molto diverso, il bel poliziesco sociale *L'alibi della vittima* di Giovanna Repetto (pp. 333, € 17,

Gargoyle, Roma 2014): e anche se figurano come elementi solo complementari di trama o come momenti sospettati e poi scartati (per la misteriosa morte dell'altrettanto misterioso spacciatore Memè in una cittadina dell'Agro Pontino, Rocca Persa, fittizia ma estremamente plausibile) recano comunque il peso di una degradazione di rapporti di cui l'inferno tossico è solo la maschera più evidente. La dialettica tra un paio di motivate operatrici del locale servizio per le tossicodipendenze, la grintosa assistente sociale Holy Mary e la più diplomatica psicologa Lina, tra eroismi e regole del gioco di strutture pubbliche spesso maltrattate a confronto con carismatici operatori privati, è ben resa dall'autrice psicologa, specializzata in dipendenze patologiche, ma anche narratrice e critica letteraria. E l'intreccio di sentimenti e interessi di un affresco in realtà corale, con un campionario umano dove il bene non è scevro di limiti e ambiguità, il de-

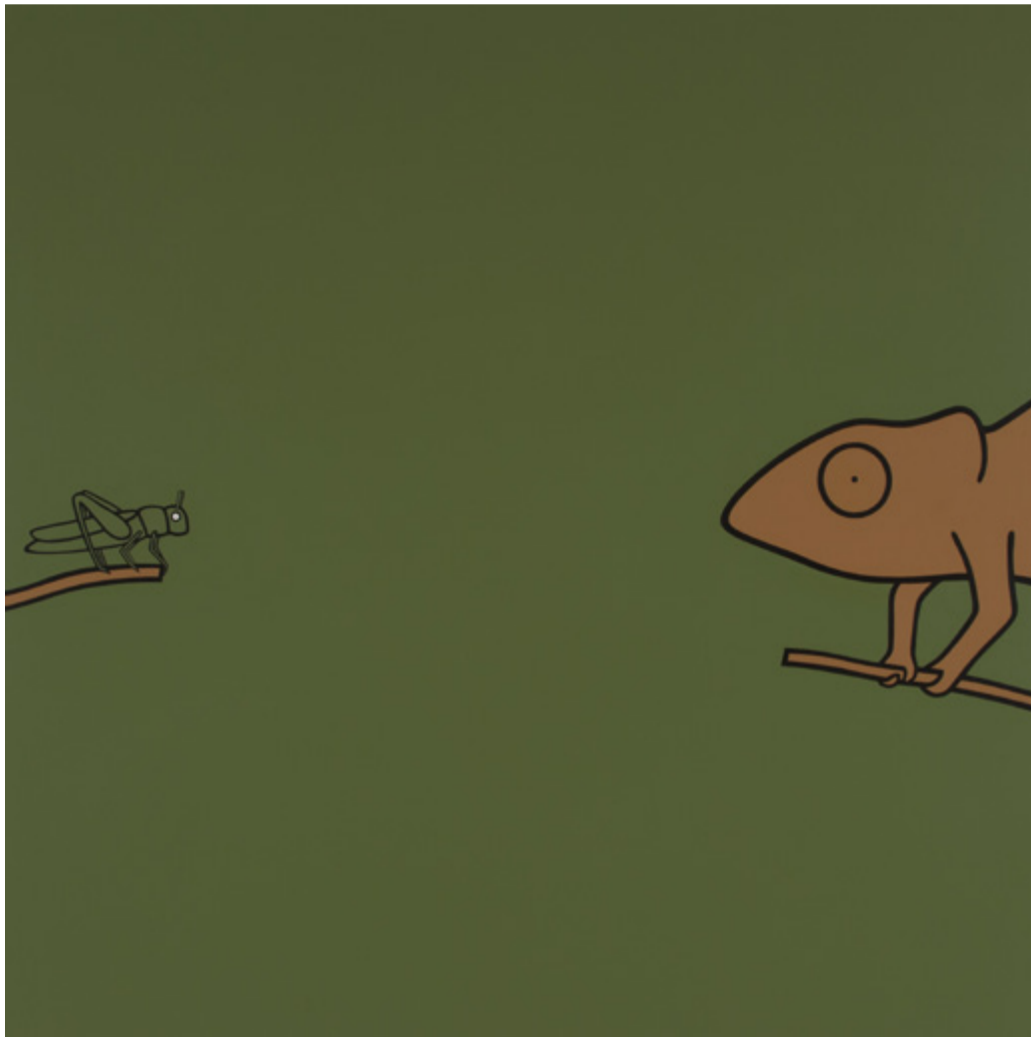
avvertito permette di notare in filigrana il tessuto vertiginosamente fitto di ammiccamenti e citazioni ora colte, ora popolarissime (da Aristotele a Calvino, dalle mitologie nordiche a *Matrix*, per limitarsi a pochi esempi) cesellate da Santoni con studiata noncuranza quasi a compendio onirico delle letture di una vita. Per l'autore, che ha un blog intitolato "Sarmizegetusa" (dove il nome dell'antica città dei Daci echeggia saghe barbariche e suggestioni alla Dumézil che hanno senz'altro nutrito questo romanzo), la citazione non resta dunque un mero, compiaciuto gioco semiotico: la terra ignota è quella di un'adolescenza chiamata a scoprire letture e dimensioni dell'immaginario come attraverso mitologiche vastità, e in parallelo di un'età adulta che deve forse rammentare l'intatta sorpresa di quelle scoperte. Se forse non è *Terra ignota*, con i suoi pregi e salvi ovviamente gli sviluppi dei sequel, a poter mutare le sorti del fantasy tra i lettori italici, spesso trascinati dalla sirena del nome estero (magari farlocco) e poco educati dal mercato a distinguere qualitativamente, ci sono comunque buoni motivi di essere grati a Santoni.

"Attendevamo V per Vendetta. È arrivata A come Alessandra. O come Anarchia, che è in fondo la stessa cosa": queste parole dalla prefazione di Valerio Evangelisti introducono una raccolta di fulminanti pezzi satirici a firma di Alessandra Daniele, *Schegge taglienti. Satire al vetriolo da Carmilla on line* (pp. 192, € 13, Agenzia X, Milano 2014), perché già apparsi sulla testata web nell'omonima rubrica del lunedì. "Divenuta", continua Evangelisti, "quasi una droga per decine di migliaia di lettori e veicolo di picchi di contatti": al punto che, "moltiplicata dal rimbalzare sul web e sui social network", ha ormai consacrato l'autrice a vero e proprio mito internet. Segnalatasi inizialmente per lucidi contributi critici su temi di fantascienza e parallelamente per ferocissimi mini-racconti fantastici sprizzanti intelligenza e critica sociale, Daniele è passata col tempo alla satira vera e propria, con altrettanto brevi e feroci cortocircuiti tra quotidianità politica e immaginario di genere; e la peculiarità delle *Schegge*

è marcata fin dal linguaggio, dall'abilità dell'autrice di costruire calembour, alterazioni esilaranti di titoli noti, slittamenti linguistici dagli effetti deflagranti. Fortemente schierata a sinistra ma equanimente perfida, in un'intransigenza "non (...) moralistica, ma profondamente morale" che può richiamare il sogghigno dell'antico Marziale, Daniele offre in questa selezione pezzi (dal 2007) ora connessi a singoli eventi di cronaca, ora invece liberi da contingenze: una miscellanea sull'itinerario di un'Italia che troppo spesso insegue il proprio peggio, una sorta di danza macabra di cui l'autrice mette a nudo le maschere. Fuori dalla citazione di Evangelisti, è vendetta la satira? Non se di vendetta accogliamo l'accezione corrente, negativa, di rivalsa sterile e rancorosa; forse sì, invece, se pensiamo (supportati proprio dal linguaggio di genere) ai vendicatori di torti del vecchio *feuilleton*, agli eroi popolari dispensatori di una giustizia non riconosciuta dalle leggi dei potenti. In un'Italia dove la dilagante mancanza di autoironia si accompagna spesso al sorrisetto del privilegio o alla risata del (presunto) furbo, magari conditi da compiaciuti hashtag, sciatto tormentone dell'odierna vetrina politica, una satira che faccia il suo dovere incalzando i maneggioni resta merce preziosa, e complessivamente rara. ■

franco.pezzini1@tin.it

F. Pezzini è saggista e redattore giuridico





Logiche di distinzione e scelte innovative dei ceti medi

Sguardi tra urbanistica e sociologia

di Arnaldo Bagnasco

La città è anche una metafora della società. Ne possono parlare insieme urbanisti e sociologi, se trovano una lunghezza d'onda che lo permetta. È facile trovarla, quando l'urbanista è Bernardo Secchi, da sempre frequentatore di scienze sociali. Il suo libro più recente, *La città dei ricchi e la città dei poveri* (Laterza, 2013; cfr. "L'Indice", 2013, n. 9), è un invito esplicito a dialogare con lui su società dei ricchi e società dei poveri.

"Lo spazio, grande prodotto sociale costruito e modellato nel tempo, non è infinitamente malleabile, non è infinitamente disponibile ai cambiamenti dell'economia, delle istituzioni e della politica; non solo perché vi frappone la resistenza della propria inerzia, ma anche perché in qualche misura costruisce la traiettoria lungo la quale questi cambiamenti possono avvenire". In questa prospettiva, l'urbanista trova il suo compito critico: gli effetti di disuguaglianza che derivano dall'organizzazione spaziale individuano una specifica responsabilità degli urbanisti di oggi. Quando avvia il suo discorso sulle ingiustizie spaziali e le politiche urbanistiche, colpevoli per non avere efficacemente contrastato le tendenze di separazione fra ricchi e poveri, Secchi osserva che questa storia è di solito raccontata dalla parte dei poveri, mentre è opportuno guardarla dalle parte opposta dei ricchi, delle loro strategie di distinzione ed esclusione, sostenute dai diversi capitali di cui dispongono (nel senso di Bourdieu). Nel libro, si trova però anche un continuo riferimento ai ceti medi, che sembrano infiltrarsi a forza, pretendendo un loro spazio nel racconto. È un'altra, opportuna manovra di messa a fuoco, che merita particolare attenzione.

I trenta anni circa dopo la guerra, ricordati come un'età dell'oro dei capitalismi industriali, dotati di efficaci strumenti di regolazione, integrati socialmente da sistemi importanti di welfare state, sono stati anche un'età dell'oro per le classi medie. Molte classi professionali componevano una differenziata costellazione sociale centrale, che però tendeva a essere accorpata nella dimensione che i sociologi chiamano ceto, o status; questa si riferisce alla distribuzione del prestigio e ai modelli di consumo e di stile di vita, definiti per via culturale e politica. Indipendentemente dall'essere autonomi o dipendenti, nel settore pubblico o in quello privato, in posizioni professionali diverse, molti (il 60 per cento in Italia e Francia, per esempio) dichiaravano in quegli anni di sentirsi di ceto medio; sentirsi di ceto medio significava per loro posizioni medie e cresciute nella scala dei redditi e dei consumi, oltre a un aumentato grado di istruzione, relativa sicurezza nelle prospettive di lavoro, protezione dai rischi della vita. Una combinazione, questa, che definiva uno status di piena cittadinanza sociale, con standard di vita e considerazione sociale culturalmente e politicamente sanciti. Per quegli anni, possiamo dunque parlare anche del ceto medio al singolare, pur essendo in presenza di più classi sociali e anche di più ceti compresenti (lo status delle donne o di etnie diverse, per esempio), e più in generale di popolazioni incluse e escluse (la società dei due terzi di Peter Glotz).

Le cose cambiano negli incerti anni settanta: cominciano la deregolazione del mercato, il riflusso del welfare state, una nuova individualizzazione. Aumenta la disuguaglianza sociale, crescono disoccupazione e forme di lavoro atipico e precario. La crisi finanziaria di fine millennio, frutto del diffondersi di una finanza speculativa, aggrava le cose. Esplose infine anche la questione del ceto medio in difficoltà.

Prima di considerare alcuni effetti di stratificazione, torno all'età dell'oro, per mostrare un esempio di sinergia analitica alla confluenza del mio rac-

conto con quello di Secchi. Preciso un'ipotesi: le classi medie e il ceto medio, come insieme stabilito anche con il concorso di cultura e azione politica, non fanno la storia; ma secondo lo spazio che è loro lasciato o che si conquistano, vale a dire a seconda delle idee e delle strategie che nel centro si elaborano, possono derivarne, riverberandosi sull'insieme sociale, ostacoli pesanti o risorse importanti per la costruzione di una società capace di sviluppo e di equità sociale. È un'ipotesi possibilista, che riconosce le ambivalenze del ceto medio, ma non lo appiattisce in una condizione necessaria di passività.

Ne sono un esempio le elaborazioni culturali degli anni sessanta in materia di emancipazione femminile, visioni della famiglia, libertà di espressione, promozione di diritti civili che devono molto a giovani, e non solo, del ceto medio, a movimenti che li saldavano con la classe operaia. Si è trattato di qualcosa di importante nel cambiamento culturale,

restavano latenti o facilmente gestibili, vengono a galla. I tasselli del puzzle si sono moltiplicati e sono diventati più piccoli, più difficili da ricomporre in insiemi omogenei ai quali dare ordinata rappresentanza politica, come base di regolazione. In questo momento si pone anche la domanda: è in corso un processo di polarizzazione sociale?

In modo molto schematico provo a rispondere così: effettivamente un processo di polarizzazione sociale è in corso, ma in genere nei paesi avanzati, fra i quali l'Italia, non si è al momento di fronte a una società polarizzata in due blocchi omogenei. Con i termini di Robert Castel ci sono oggi "cittadini per eccesso" e "cittadini per difetto", provenienti da differenti punti dello spazio sociale per declassamento, anche dalla costellazione centrale, ma una buona parte si trova in qualche punto, nel mezzo dei due estremi, spesso toccata da difficoltà o insicurezze, ma dotata di risorse per reagire. Delle

classi medie fra i due estremi ce ne sono che guadagnano posizioni approfittando di vantaggi speculativi e posizioni di rendita: è il *coté* regressivo delle classi medie, che nel racconto di Secchi ritroviamo fra i ceti medi attratti e assorbiti nelle *gated communities*, intrappolati in una logica di cieca distinzione. Altre mostrano però un potenziale di risorse a disposizione per una ripresa: ne sono esempi il mondo sociale delle nuove piccole e medie imprese efficienti, i giovani che animano inedite professioni senza riconoscimenti di un ordine, le donne in crescita in molte professioni e grandi organizzazioni, i nuovi assunti più professionalizzati nelle amministrazioni pubbliche, che potrebbero essere protagonisti del ritrovato stato innovatore di cui parla Marianna Mazzuccato (*Lo stato innovatore*, ed. orig 2013, trad. dall'inglese di Fabio Galimberti, pp. 351, € 15,30, Laterza, Roma-Bari 2014). Bisogna guardare da vicino per evitare sintesi premature, ma credo che anche questi nuovi ceti medi spingano per entrare nel discorso di Secchi, e che già si siano affacciati quando lui parla in positivo di percolazione da un gruppo sociale a un altro, o di città un tempo porosa, in certo modo riproponendone i valori; o quando riprende gli studi sulla vita quotidiana che sembrano

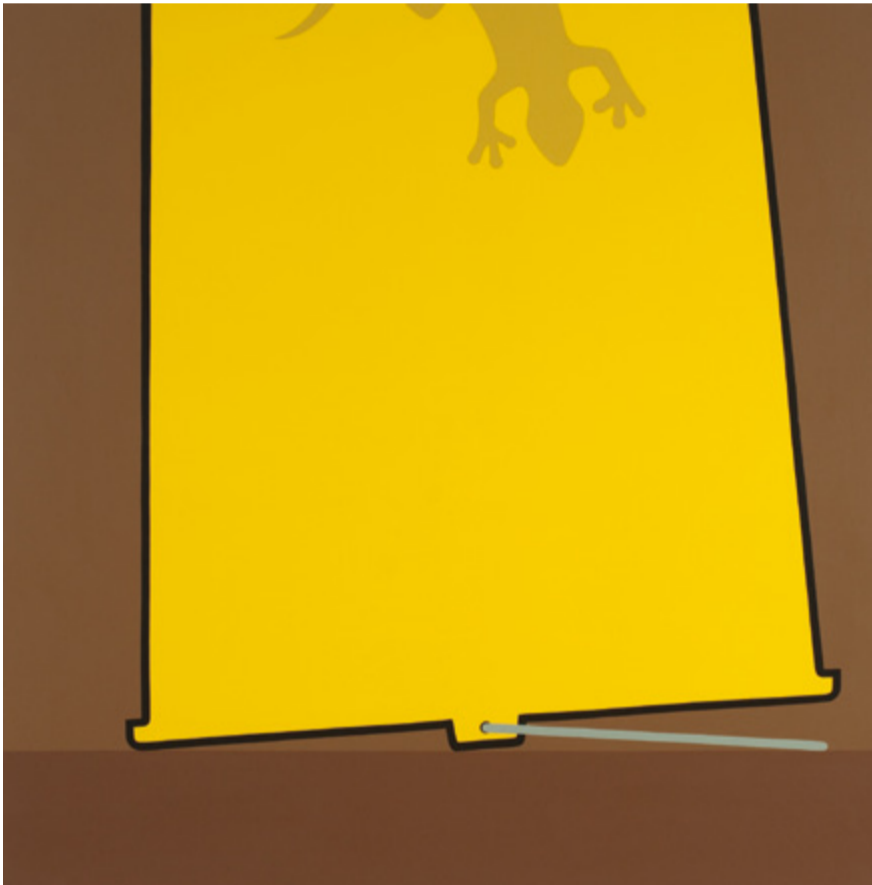
"mettere a nudo alcuni paradossi del welfare state instillando il dubbio che le politiche tese a una distribuzione quanto più egualitaria possibile del benessere finissero col reprimere inutilmente le differenze tra gli individui, i gruppi sociali e i loro stili di vita, con l'irrigidire economia e società entro regole obsolete dell'una e dell'altra, e di conseguenza col non cogliere e non dare spazio all'innovazione che nasce dalla partecipazione dei singoli individui o gruppi alla costruzione e alla pratica della città".

Le correnti di polarizzazione sono forti. La difficoltà sta nel fatto che si definisce al polo negativo della polarizzazione è disomogeneo e va soggetto a reazioni confuse. Torna in mente al riguardo, la "paura della società senza classi" di cui parlava Emil Lederer al tempo della repubblica di Weimar; si trattava di una condizione diversa, ma che pure suscita un'eco nella nostra Europa contemporanea.

Ha ragione Secchi a concludere dicendo che "occorrerà sviluppare più democrazia, riducendo le disuguaglianze nello spazio", sviluppando la domanda del *plus grand nombre*. La condizione peggiore è certo la città dei poveri, ma per la costruzione insieme sociale e spaziale bisognerà fare i conti con i ceti medi, palle al piede o capaci di innovazioni generalizzabili e inclusive. ■

arnaldo.bagnasco@unito.it

A. Bagnasco è professore emerito di sociologia all'Università di Torino



che ha lasciato segni da non sottovalutare, anche dopo il riflusso dei movimenti e la reazione contraria di vario segno. Possiamo trovare aspetti rilevanti di questa vicenda in quanto Secchi racconta delle politiche per la città e l'abitazione; queste non hanno purtroppo assecondato la spinta; la conseguenza è stata che "nella città della seconda metà del ventesimo secolo, nei suoi edifici, nei suoi spazi pubblici, non si esprimono i valori di una società più democratica, di una politica attenta all'integrazione dei diversi gruppi sociali, alla percolazione dell'un gruppo nell'altro, alla rappresentazione delle diverse culture e pratiche dello spazio".

Torniamo alla questione del ceto medio e più in generale agli effetti di stratificazione della crisi. Il ceto medio in difficoltà è il segnale sociologico, oltre che di un nuovo problema sociale, anche del fatto che il vecchio modello di regolazione si esauriva: la sua base sociale si sfilacciava. I grandi compromessi sociali di metà secolo erano stati l'esito dell'istituzionalizzazione del conflitto di classe, ma le disuguaglianze strutturali non sono più le stesse. Gli effetti più evidenti riguardano la crescita della disuguaglianza e della disoccupazione, e una nuova individualizzazione, che riguarda individui lasciati a se stessi: chi è senza sufficienti risorse materiali e culturali per il nuovo gioco del capitalismo deregolato arretra nella scala delle condizioni di vita. Differenti combinazioni di risorse, di redditi e redistribuzioni di welfare state, che definivano diffuse posizioni di ceto medio, differenze che



A novant'anni dall'omicidio Matteotti: saggi celebri, biografie e rivisitazioni

Un'ironia spietata e una severa solitudine

di Massimo L. Salvadori

Il 10 giugno 2014 si è celebrato il novantesimo anniversario dell'assassinio di Giacomo Matteotti. Occorre subito dire che abbiamo un grande debito di gratitudine nei confronti di Stefano Caretti, che nel 2013 con l'ultimo volume (*Scritti e discorsi vari*, Pisa University Press) ha portato a termine la meritoria impresa, iniziata nel 1983, di pubblicare le opere complete (dodici volumi usciti presso vari editori) del leader socialista, così offrendo l'indispensabile base documentaria per un'adeguata conoscenza e comprensione del suo pensiero e della sua azione. Un utile contributo è venuto altresì dalla biografia di Gianpaolo Romanato *Un italiano diverso. Giacomo Matteotti* (Longanesi, 2011). Vengo ora alla riedizione nell'aprile 2014, presso le Edizioni di Storia e Letteratura, del saggio *Matteotti*, memorabile per la commozione umana e il carattere penetrante della rivisitazione del personaggio, che Piero Gobetti fece uscire nel luglio 1924; e di cui cerco qui di delineare gli aspetti salienti. Gobetti fa un elogio così alto delle qualità di Matteotti che induce a chiedersi se, cedendo all'emozione del momento, non cada nell'eccesso. Dopo la lettura dei volumi curati da Caretti, credo di poter affermare che nella commemorazione stesa da Gobetti non vi sia alcuna enfasi: il "suo" Matteotti fu quello che emerge dalla vita di questo.

Vediamolo dunque il ritratto delineato in questo scritto, che Marco Scavino (nell'attuale postfazione) colloca opportunamente nel divenire del pensiero politico di Gobetti, di cui segnala, nella sua ultima fase, un notevole interesse a interloquire con i giovani socialisti. Gobetti ci consegna un Matteotti insieme animato da un "assoluto idealismo" che reagiva "contro la grettezza filisteica dei falsi realisti" e da un realismo che lo induceva a portare "la discussione su un terreno concreto di capacità e di iniziativa"; un eretico nel suo partito che si sentiva votato ad agire come "una specie di guardiano della rettitudine politica e della resistenza dei caratteri", che suscitava anche risentimento per la sua "energia eccessiva, invadente", per "il suo disprezzo per il quieto vivere". Aveva "l'ossessione della semplicità, della chiarezza, della praticità" e il suo spirito era di "ragionatore freddo e sicuro, sempre". Tali tratti Matteotti esaltò nella lotta contro il fascismo, al quale chiedeva si opponessero "esempi di dignità con resistenza tenace", facendone "una questione di carattere, di intransigenza, di rigorismo".

Gobetti si sofferma sul significato del "soversivismo" di Matteotti, di quello cioè che questi definiva il proprio "riformismo rivoluzionario", insistendo da un lato sulle radici di un'etica che rispondeva anzitutto alla coscienza individuale ma si travasava in quella pubblica e dall'altro sull'inclinazione a condurre a fondo le sue battaglie per le riforme. Egli aveva assunto dall'inflessa energia posta dai genitori al servizio dell'ascesa economica e sociale "l'istinto della lotta dura", il senso della "dignità del sacrificio", che poggiavano su "un fondo solido di virtù conservatrici e protestanti" e lo fecero crescere "aristocratico per la solitudine". La solitudine di Matteotti è un leitmotiv dell'indagine gobettiana, su cui si insiste fin dall'inizio. Gobetti parla della "severità della sua solitudine", della disposizione ad accettare "le conseguenze dell'eresia e dell'impopolarità". L'uomo "non fu mai popolare", poiché pagava lo scotto sia di una troppo impegnativa intransigenza sia del fatto che, mentre "tra i suoi compagni era tenuto in sospetto per la ricchezza", "gli avversari lo odiavano come si odia un transfuga". "Il segreto della vitalità di Matteotti" era il nutrimento che veniva da "una vita interiore

di impulsi vari e profondi", che, aborrendo demagogia, improvvisazione, atteggiamento conciliante e "tradizioni sagraiole del tenero popolo, felice e buontemponone", reagiva opponendo una "maschera rigida", "il suo sorriso beffardo", "la sua ironia perversa e spietata".

Quanto all'azione politica, Gobetti ricorda il ruolo di primo piano che Matteotti ebbe nelle lotte condotte nel Polesine al servizio di contadini e braccianti, contrastando "il politicantismo" di tanti dirigenti socialisti, ignorando i circoli dove si chiacchierasse e puntando invece sulle leghe, sulle cooperative. Nel caratterizzare il socialismo di Matteotti, Gobetti fa pienamente centro in una pagina brillante, che merita di essere citata per esteso: "Egli fu forse il solo socialista italiano (preceduto nel decennio giolittiano da Gaetano Salvemini) per

allo sciopero generale, alla ribellione", convinto che esito inevitabile della catastrofe europea sarebbe stato di spingere il vinto a cercare la rivincita. Entrata l'Italia nel conflitto, sfidando l'isolamento nel suo stesso partito, manifestò sdegno per la parola d'ordine lanciata da questo, "non aiutare, non sabotare la guerra", che definì "protesta imbiancata"; e non esitò a criticare Turati per avere prima affermato che i socialisti avrebbero sostenuto un governo che si adoperasse per uscire dalla guerra, poi, dopo la disfatta di Caporetto, invitato gli italiani a unirsi nella difesa della patria.

Nel dopoguerra, anche Matteotti cedette dapprima alle illusioni del diciannovesimo massimalistico, pensando che il Psi dovesse prepararsi all'eventualità del "rovesciamento del Governo borghese" e di una "dittatura politica transitoria del proletariato"

da intendersi come opposta alla "dittatura di pochi sul proletariato". Ma dopo il fallimento dell'occupazione delle fabbriche, rapidamente capì il senso del gonfiarsi dell'offensiva fascista. Tenace paladino dell'unità politica delle classi lavoratrici, quando i comunisti diedero vita nel gennaio 1921 al loro partito, entrò in stato di allarme. Da allora si scavò tra lui e i comunisti un fossato destinato a sempre più approfondirsi. Matteotti vedeva in essi i seminari della divisione, gli illusi propagandisti di una rivoluzione proletaria divenuta in Italia inattuale e i celebratori della dittatura sovietica che aveva assunto il volto di un "potere autocratico". Nel contempo si trovava in acuta sofferenza nei confronti dell'inetta maggioranza massimalista del Psi. Nel 1922-23 battè e ribattè che la questione non era più la presa del potere da parte della classe lavoratrice, ma la difesa delle libertà e delle istituzioni parlamentari: il che suonò per i comunisti e per i massimalisti segno di collaborazionismo con la borghesia.

Ai primi dell'ottobre 1923, i massimalisti cacciarono dal Psi l'ala riformista, che diede vita al Partito socialista unitario, di cui Matteotti accettò di diventare il segretario, scrivendo alla moglie di averlo fatto "per annegare del tutto". Esortò i lavoratori, i loro partiti, i democratici a costituire "il fronte unico sul terreno della riconquista della libertà e della democrazia" contro il governo fascista, di cui denunciò fin dall'inizio la vocazione alla dittatura. Quando dopo le elezioni truffa, a metà aprile del 1924, i comunisti lo invitarono a unirsi invece a un fronte di opposizione proletaria, respinse l'invito dichiarandone sia la velleità sia la strumentalità dal momento che essi accusavano ogni giorno i socialisti unitari di "tradimento contro il proletariato". Poco dopo, si susseguirono il discorso alla Camera, in cui denunciava i brogli e le violenze e contestava la legittimità delle elezioni, e l'assassinio.

Seguirono le commemorazioni, specchio delle divisioni di una sinistra perduta. Turati pianse il "figliolo prediletto", "il nostro migliore", il martire-simbolo dal cui eccidio "la nuova storia d'Italia incomincia". Gramsci con gelide parole definì Matteotti "pellegrino del nulla", il cui sacrificio era celebrato "nel solo modo degno e profondo" da quanti raggiunsero le file comuniste. Fu Gobetti - alla fine del saggio su cui ci siamo soffermati - a trovare le parole più vere: Matteotti "rimane l'uomo che sapeva dare l'esempio", che ha dato inizio alla "generazione che noi dobbiamo creare": quella "dei volontari della morte per ridare al proletariato la libertà perduta".

massimoluigi.salvadori@unito.it

M. Salvadori è professore emerito di storia delle dottrine politiche all'Università di Torino



Bandiere, stelle e volanti rosse: un po' di chiarezza tra doppiezze e padrini improbabili

Resistenze e terrorismi

di Bruno Bongiovanni

La Resistenza armata antifascista ebbe differenze notevolissime al suo interno anche, e forse soprattutto, per quel che riguarda il contrasto tra le sinistre aderenti al Cnl, in primis il Pci, e quelle radicali. L'obiettivo di queste ultime, non sempre unitario, era la trasformazione della guerra di liberazione in scontro di classe. Va allora subito ricordato, con i suoi sette-ottocento combattenti, il movimento prevalentemente torinese e piemontese Stella rossa, alcuni militanti del quale (in genere quelli che non avevano aderito alla sinistra comunista del PcdI negli anni venti e in quelli successivi) mantennero la tessera del Pci nella speranza di tenere i rapporti con quanti, nel partito, si muovevano a loro volta, credendo sinceramente che questa fosse la prospettiva del gruppo dirigente, nella direzione di una sintesi tra battaglia antifascista e guerra di classe anticapitalistica. Si arrivò poi, da parte di Stella rossa, al rifiuto delle direttive dell'Urss e venne fondato un piccolo, ma non piccolissimo, Partito comunista integrale, ostile al "centrismo democratico" e al Cln. Pietro Secchia, all'interno del Pci, fu il più fervorosamente polemico, e minaccioso, nei confronti dei gruppi, relativamente numerosi, come questo. Temistocle Vaccarella, la personalità più importante di Stella rossa, venne del resto ucciso a Milano il 19 giugno 1944 con sei colpi di pistola. I settori più stalinisti all'interno del Pci furono da allora ritenuti i responsabili. Vaccarella aveva d'altra parte effettuato, proprio a Milano, un contatto con l'ovviamente clandestino Partito comunista internazionalista, erede della sinistra comunista bordighiana, promotore della rivista "Prometeo" e con a capo l'ex deputato del PcdI Onorato Damen (recluso in un carcere fascista dal 1926 al 1943). Il "sinistrismo" di questi piccoli, ma attivissimi, partiti, era stato in quel periodo definito da un'ala nettamente stalinista del Pci e da Secchia (ostile da adesso in poi allo stesso Togliatti) una "maschera della Gestapo". Gli omicidi così non si fermarono. Nel 1945 vennero dai più stalinisti, tra i membri non partigiani ma burocratici del Pci, assassinati Mario Acquaviva vicino a Casale Monferrato (la guerra era terminata) e Fausto Atti vicino a Bologna: entrambi, pur espulsi per trockismo, avevano fatto parte della "frazione di sinistra" del PcdI.

Il gruppo più importante e più numeroso della Resistenza classista e di sinistra fu però, a Roma e nei dintorni di Roma, Bandiera rossa, ovvero il Movimento comunista d'Italia. Arrivò ad avere, a un certo punto, proprio a Roma, più militanti combattenti dello stesso Pci. C'è chi sostiene che alcuni avessero incontrato Bordiga, ma la cosa non è stata confermata: Bordiga stava del resto a Napoli, già liberatasi, mentre Bandiera rossa agiva nella Roma occupata dai nazisti e dai collaborazionisti fascisti. Molti suoi membri erano giovanissimi, ma le loro famiglie avevano fatto parte della sinistra comunista o del socialismo massimalista, mentre altri, già membri del Pci, erano rimasti disgustati dalla svolta togliattiana di Salerno, che comportava, secondo loro, la sudditanza nei confronti del re e di Badoglio così come l'alleanza con i partiti non di sinistra del Cln.

Tra i più noti protagonisti di questa anima della Resistenza romana vi fu il celebre Gobbo del Quarticciolo, Giuseppe Albano (si veda il bel film di Carlo Lizzani del 1960 *Il gobbo*), che contro i borsoniani e i magnaccia che vendevano come prostitute le ragazze agli americani, proseguì le azioni dopo la liberazione di Roma. A Nord la guerra e la Resistenza continuavano, ma a Roma il gobbo fu ucciso dai carabinieri nel gennaio 1945. Moltissime furono comunque le vittime di Bandiera rossa. Ben 68 di loro, al di là dei caduti in combattimento, furono giustiziati alle Fosse ardeatine, superati quanto a numero, nella stessa circostanza, solo da

75 ebrei, mentre 52 furono i membri ammazzati del Partito d'Azione, 39 gli ufficiali e i soldati badogliani della Resistenza militare, 28 i militanti e i gappisti del Pci, cui si aggiunsero un manipolo di socialisti e persino detenuti comuni. Alcuni morti non furono subito riconosciuti, alcuni non lo sono ancora: quindi questi dati, pur vicini all'esattezza, non furono all'inizio pienamente certi.

Si può comunque trarre la conclusione che il Pci, negli anni quaranta, da una parte fu quasi totalmente fedele, oltre che al patriottico eroismo partigiano, alla svolta di Salerno, antesignana della perdurante volontà di inserimento democratico nel Cln, della politica volta alla ricostruzione e del "partito nuovo", mentre dall'altra non seppe e non volle (ma ciò riguardò solo una parte minoritaria del partito) disincagliarsi dal certo non rivoluzionario stalinismo intransigente, avversario, ben più che della borghesia capitalistica, dei comunisti di op-



posizione, non ortodossi e non succubi dell'Urss. Utili, ma meritevoli di una più approfondita analisi, sono ora il discutibilissimo Mauro Canali, *Il tradimento. Gramsci, Togliatti e la verità negata* (pp. 255, € 19,50, Marsilio, Venezia 2013) e soprattutto il preziosissimo Palmiro Togliatti, *La guerra di posizione in Italia. Epistolario 1944-1964* (pp. 372, € 24, Einaudi, Torino 2014).

Le cose, però, a guerra finita, non erano giunte al termine, come si evince dal bel libro di Francesco Trento, *La guerra non era finita. I partigiani della Volante rossa* (pp. 199, € 18, Laterza, Roma-Bari 2014). Molti erano infatti i fascisti, e con essi alcuni monarchici (il referendum si avvicinava), che non si davano per vinti. Non si rinunciò agli attentati. Soprattutto a Milano. Emilio Sereni e Giuseppe Di Vittorio (bersaglio, quest'ultimo, di membri dell'Uomo qualunque) salvarono la loro vita quasi per miracolo. Venne trafugata da Domenico Lecce la salma di Mussolini. Si assaltò la Camera del lavoro di Milano e una donna venne uccisa. A San Vittore vi fu una ribellione di detenuti fascisti, con violenze, ostaggi, morti, tra cui i cittadini che passavano fuori dal carcere. Si voleva creare caos e nel 1946 impedire o sabotare la consultazione popolare in merito all'Assemblea costituente e alla scelta tra repubblica e monarchia.

Il Pci accusò d'impotenza il questore di Milano. Ma si continuò a sparare, con raffiche di mitra, contro giovanissimi partigiani. E vi furono anche lanci di bombe. Alcuni neofascisti vennero arrestati e confessarono un piano cospirativo a fianco dei monarchici. È in questo momento che si pensò di perfezionare e utilizzare la Volante rossa in fun-

zione difensiva (per sorvegliare case del popolo e sedi di partito), funzione che poi divenne inevitabilmente anche offensiva. Ne erano membri partigiani sempre giovanissimi. Alcuni avevano meno di vent'anni e avevano ripreso le armi già nell'estate del 1945. Non erano più di cinquanta. E gli scontri con i terroristi neofascisti raggiunsero l'apice nel 1947.

Nel 1948 ci furono poi le elezioni politiche. L'illustre diplomatico americano George Kennan, in piena guerra fredda, aveva imprudentemente suggerito alla Dc di mettere il Pci fuori legge. La Dc saggiamente non accettò e stravinse le elezioni. Dopo le quali vi fu l'attentato a Togliatti, che si salvò e, appena fu in grado di parlare, invitò la base comunista a essere calma. Nonostante questo, i morti furono 16. I feriti molti di più. Operai e partigiani furono accusati di tentativi insurrezionali e alcuni furono costretti a emigrare all'estero, in

particolare in Cecoslovacchia. A proposito dello stesso Togliatti si cominciò a parlare di doppiezza in politica interna (in parte fu considerato riformista e in parte tentato dall'insurrezionalismo) e in politica estera (in parte fu ritenuto italo-patriottico e in parte sottomesso all'Urss). Cose false. Secchia cercò tuttavia di approfittarne e di agguantare il ruolo di capo del partito. Fallì più volte e poi per sempre. Ma intanto iniziò un periodo di progressiva criminalizzazione dei partigiani, spesso accusati e processati. Questo periodo durò per tutti gli anni cinquanta e terminò con i moti del 1960 contro il governo democristiano-missino di Tambroni. Nel 1960 la Resistenza tornò allora a essere l'atto di rifondazione della libertà e i partigiani poterono riconquistare, per molti italiani, il ruolo di padri della nuova patria repubblicana.

Alla luce di quanto fin qui esposto, non sembrano verosimili i contenuti del libro di Rocco Turi, *Storia segreta del Pci. Dai partigiani al caso Moro* (pp. 328, € 16, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014), dalla lettura del quale pare che proprio i partigiani italiani emigrati in Cecoslovacchia siano stati, negli anni settanta, i padrini e i padroni del terrorismo rosso. È vero che a Praga trascorse una parte della sua vita

Ramon Mercader, assassino di Trockij nel 1940, rilasciato nel 1960 dal carcere messicano, cognato di Vittorio De Sica, morto a L'Avana nel 1978. È vero che a Praga aveva vissuto l'afghano Babrak Karmal prima di essere trasportato a Kabul dai sovietici, nel 1979, dopo la loro fallimentare invasione.

Ma cosa c'entra tutto questo con le Brigate rosse, ritenute da Rocco Turi defunte con la cattura di Curcio e subito sostituite dai partigiani italo-praghesi? I brigatisti, e i membri di tutti gli altri gruppi del terrorismo rosso (a cominciare da Prima linea, responsabile di non meno attentati delle Br), erano molto giovani, provenivano quasi sempre, tranne pochi emiliani di matrice Pci, dai gruppi della sinistra extraparlamentare, all'interno della quale non erano mai stati figure di primo piano. Non vi erano certo tra loro maturi partigiani. E perché a Praga si sarebbe deciso di uccidere Moro? Per impedire un'alleanza tra Dc e Pci? Della stessa cosa, ed egualmente senza prove, sono stati accusati in passato anche i servizi americani, per alcuni subdolamente infiltratisi nelle Br. E gli attentati neofascisti, o dei servizi deviati, da piazza Fontana alla stazione di Bologna, che precedettero e seguirono gli omicidi dei terroristi rossi, che significato, e quale obiettivo, hanno avuto? Quel che sappiamo proviene dalle inchieste e dai giudizi della magistratura e non è sufficiente. Aspettiamo altre informazioni, serie e documentate, non ridicole e intrise di fantapolitica. ■

bruno.bon@libero.it

B. Bongiovanni insegna storia contemporanea all'Università di Torino



Tra letteratura per l'infanzia, teoria dei media e filosofia della storia

Benjamin: traduzioni, interpretazioni e opere complete

di Piero Cresto-Dina

Mentre con l'uscita dell'ottavo volume delle *Opere complete* di Walter Benjamin si conclude presso Einaudi la più importante iniziativa editoriale fin qui dedicata in Italia allo scrittore berlinese, un notevole numero di nuove traduzioni comparse in contesti diversi, spesso ispirate a criteri rigorosamente filologici e forti di recenti acquisizioni di manoscritti o dattiloscritti benjaminiani, promette di rinnovare ancora una volta l'interesse e l'impegno interpretativo nei confronti di un autore ormai saldamente insediato tra le figure centrali del pensiero critico novecentesco. Vorrei presentare quelli che mi appaiono in questo ambito i contributi più interessanti, tentando di ordinarli secondo tre gruppi principali.

Rientrano nel primo gruppo quei testi che, a vario titolo, testimoniano l'interesse di Benjamin per il mondo dell'infanzia e portano in piena luce nel suo itinerario intellettuale un'intenzione pedagogica di carattere laico e illuministico, non di rado generata dalla percezione dell'inadeguatezza delle istituzioni educative, dalla considerazione della crisi in cui versa la letteratura dedicata ai bambini e dal ricordo delle proprie stesse esperienze scolastiche. Si tratta di un percorso che in Benjamin dischiude sempre prospettive di storia culturale, dal momento che è proprio ricollegandosi alle istanze critico-didattiche del XVIII e del XIX secolo che egli rileva i limiti di una "pedagogia coloniale" già ai suoi tempi impegnata a fare dell'infanzia un settore di mercato per lo smercio di prodotti culturali. Una raccolta pressoché completa e tematicamente ordinata degli scritti che Benjamin ha dedicato all'infanzia e all'educazione è quella curata da Francesco Cappa e Martino Negri. Accanto a interventi di taglio propriamente pedagogico e a pregnanti notazioni sull'attività della lettura presso i bambini, vi trovano posto tutti i testi in cui Benjamin ha condensato il proprio impulso collezionistico a riportare in vita il vecchio mondo dei libri per l'infanzia, le loro illustrazioni, la loro storia. Emerge, in questo ambito, un interesse specifico per la dimensione tecnica legata alla produzione di libri e giocattoli, là dove l'autore tratta ad esempio l'incisione su rame, la litografia, l'uso del colore, l'intaglio del legno e l'impiego di materiali resi disponibili dalle condizioni economiche e dalla cultura tecnica di una determinata comunità. Si ottiene a questo proposito una chiara illustrazione del principio, fatto proprio da Benjamin, secondo il quale nelle forme minori della letteratura e persino nei modi di realizzazione dei prodotti destinati all'infanzia possono venire alla luce elementi caratteristici di un'epoca storica che invano si cercherebbero nelle testimonianze universalmente riconosciute della cultura ufficiale. La silloge *Burattini, streghe e briganti*, pubblicata vent'anni or sono dal Melangolo e ora riproposta per la "Bur" dal curatore Giulio Schiavoni con un saggio introduttivo in parte rinnovato, contiene la serie delle conferenze radiofoniche per ragazzi tenute dall'autore fra il 1929 e il 1932 presso emittenti di Berlino e Francoforte. Il punto di forza di questi interventi (di volta in volta dedicati all'esplorazione della città di Berlino, alla tradizione del teatro dei burattini, alle bande di briganti, alla visita di una fabbrica di locomotive o alla descrizione del paesaggio del Brandeburgo) può essere individuato nell'invito che il conferenziere rivolge al proprio invisibile pubblico a osservare luoghi, cose e persone mettendo a frutto la propria esperienza e la propria intelligenza e coltivando un fondamentale sospetto nei confronti delle imposture che si annidano fra le pieghe delle istituzioni culturali e delle mitologie educative.

Il secondo nucleo tematico intorno al quale si dispongono i volumi benjaminiani si riferisce alla teoria dei media e all'opera d'arte nel contesto delle trasformazioni della tecnica che coinvolgono tutte le forme espressive nella fase della modernità avanzata. Fra i lavori in cui Benjamin ha profuso il maggiore impegno teorico, sembra oggi godere di un'attenzione particolarmente intensa il celebre saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che nel giro di pochi anni è stato riproposto nel nostro paese in almeno tre differenti edizioni. Non è possibile, in questa sede, addentrarsi nella complessa vicenda attraverso la quale ci sono

pervenute le diverse stesure dello scritto. Se l'edizione Einaudi offre in forma rivista e aggiornata la storica traduzione di Enrico Filippini, basata sulla cosiddetta "terza versione tedesca", la traduzione curata da Giulio Schiavoni si confronta invece con la "seconda versione" del saggio, mentre il volume curato per Donzelli da Fabrizio Desideri offre al lettore una prospettiva storico-genetica, accostando alle due versioni citate l'unica versione pubblicata mentre l'autore era ancora in vita, vale a dire la versione francese del 1936. A una complessiva rilettura del pensiero benjaminiano puntano invece Andrea Pinotti e Antonio Somaini con la loro ampia scelta di testi dedicati alla teoria dei media. Se anche

ca e messianica risulti attestabile solo a partire da affioramenti sporadici, ad esempio nella riflessione sull'eredità di Kafka o nelle conclusive tesi *Sul concetto di storia*, alle quali lo stesso Bonola (già curatore con Ranchetti di una fondamentale edizione italiana dello scritto, Einaudi, 1997) dedica una puntuale lettura. Anche in questo contesto, comunque, il senso del lavoro cui è chiamato lo storico risiede nel tentativo di smascherare l'oppressione sociale che si trova alla radice della cultura, mettendo in atto una prospettiva materialistica in rapporto con la verità e capace di innescare un processo rivoluzionario sul piano epistemologico e politico.

La portata di un pensiero che non intende rinunciare a intervenire sulla realtà viene un po' messa in secondo piano, anche se non eclissata, laddove il tema della secolarizzazione, come avviene nel recente libro di Sigrid Weigel *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, (ed. orig. 2008, trad dal tedesco di Maria Teresa Costa, pp. 300, € 24, Quodlibet, Macerata 2014), si declina in un rapporto più ravvicinato con il tema del sacro, quale dimensione che trascende la nuda vita naturale, e in un dialogo prevalente con gli scritti benjaminiani degli anni venti, nei quali la prospettiva teologica e metafisica innerva in modo più visibile l'esposizione filosofica. Abbiamo qui uno sforzo interpretativo di grande profondità teorica, non privo di asperità concettuali e spesso di difficile lettura, ma a tutti gli effetti destinato a rappresentare un'importante occasione di verifica per l'esegesi benjaminiana. Al centro della lettura di Sigrid Weigel vi è la convinzione che l'importanza politica della religione (ripresentatasi in modo sconvolgente alla coscienza contemporanea nella forma dei vari fondamentalismi) inviti a una riflessione sulle tracce religiose della stessa civiltà europea. Proprio la filosofia benjaminiana della storia, incentrata su un concetto di secolarizzazione quale allontanamento dalla creazione e dalla dimensione del sacro, piuttosto che come fenomeno di superamento e traduzione di significati religiosi (secondo la nota formula della teologia politica), consentirebbe di far fronte alle ambiguità costitutive della coscienza romantica e moderna.

Il problema della filosofia della storia di Benjamin riacquista tutta la sua densità materialistica nella monumentale ricostruzione che Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle compiono del lavoro benjaminiano al libro su Baudelaire. Sotto la lente di ingrandimento costituita da una lettura storico-genetica del progetto, sono infatti gli stessi materiali di cui la scrittura di Benjamin si serve a rivelare un'intrinseca qualità teorica, nel senso che non costituiscono un dato inerte suscettibile di ricevere il proprio significato alla luce di una sovrastruttura interpretativa, come erroneamente riteneva l'amico Adorno, ma si presentano già essi stessi come una costruzione a priori, carica di significato. L'impulso filologico che abbiamo già osservato nelle diverse edizioni dedicate al saggio sull'opera d'arte tocca il proprio culmine in questo volume, che presenta in successione, sul filo di una dialettica fra documentazione e costruzione, tutti i testi riconducibili ai diversi stadi di esecuzione del progetto: schemi, elenchi tematici, stesure parziali e definitive, riferimenti extratestuali. Anche sulla base di un ormai celebre ritrovamento di manoscritti parigini, i curatori insistono a buon diritto nel collocare l'intero progetto sotto la luce delle tesi *Sul concetto di storia* (1940), che del secondo saggio su Baudelaire (*Su alcuni motivi in Baudelaire*, 1939) dovevano costituire, nelle intenzioni dell'autore, una vera e propria armatura teorica. È però a proposito del primo saggio (*La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, 1938) che si impone una considerazione conclusiva: rappresenta una felice circostanza il fatto che oggi, con la traduzione di Barbara Chitussi che viene ad aggiungersi a quella di Enrico Ganni (*Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Einaudi, 2006), il lettore di lingua italiana disponga addirittura di una duplice opportunità per accostarsi a un testo per troppo tempo confinato nel limbo di una frequentazione frammentaria e superficiale. ■

I libri di Walter Benjamin

Burattini, streghe e briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1932), a cura di Giulio Schiavoni, pp. 390, € 11, Rizzoli, Milano 2014

Opere complete, vol. VIII, *Frammenti e Paralipomena*, a cura di Hermann Schweppenhäuser, Hellmut Riediger ed Enrico Ganni, pp. XVI-520, € 90, Einaudi, Torino 2014

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media, a cura di Giulio Schiavoni, pp. 244, € 11, Rizzoli, Milano 2013

Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, pp. XXXVI-429, € 25, Einaudi, Torino 2012

Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, pp. 927, € 23, Neri Pozza, Vicenza 2012

Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri, pp. 383, € 17,50, Raffaello Cortina, Milano 2012

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39), a cura di Fabrizio Desideri, trad. dal tedesco di Massimo Baldi, pp. LX-138, € 16,50, Donzelli, Roma 2012

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, a cura di Francesco Valagussa, trad. dal tedesco di Enrico Filippini, con un saggio di Massimo Cacciari, pp. LIV-103, € 8, Einaudi, Torino 2011

in questo caso il saggio sulla riproducibilità dell'opera d'arte (qui presentato nella sua "seconda versione") costituisce il riferimento principale per la ricostruzione teorica, i due curatori intendono però rilevare in Benjamin una continuità di interesse nei confronti dei media e della nozione stessa di *medium*, dagli scritti giovanili fino ai tardi materiali destinati a confluire nel lavoro sui *Passages* parigini. In questo quadro, scandito dalla riflessione sulle forme espressive della lingua e della pittura, sui nuovi dispositivi tecnici quali la fotografia, la radio o il cinema, sulla funzione mediale degli spazi architettonici e urbani e sulla dimensione dell'aura, intesa quale cortina o atmosfera che agli occhi di Benjamin "sembrava avvolgere interamente la cultura borghese dell'Ottocento", la teoria dei media offre una prospettiva insostituibile per comprendere le forme attraverso le quali si organizza storicamente la percezione umana. La stessa distruzione dell'aura, connessa all'intervento dei nuovi mezzi espressivi dell'arte e dei nuovi apparati tecnici, induce una trasformazione generale della percezione di fronte alla quale l'individuo moderno può esercitarsi in vista di nuove modalità di esperienza, in una sorta di "training sensoriale" che assume anche valenze sociali e politiche. La direzione qui indicata è infatti quella di una teoria materialistica delle arti contrapposta tanto all'estetizzazione fascista della politica, quanto alla feticizzazione auratica delle merci proposta dal nuovo capitalismo.

Con il terzo gruppo di pubblicazioni ci troviamo sul terreno della filosofia della storia e della secolarizzazione di istanze teologiche scaturite dal confronto teso e ininterrotto di Benjamin con la tradizione dell'ebraismo. Occorre qui segnalare un interessante numero del periodico "L'ospite ingrato" (n. 3, *Testi e commenti*, pp. 252, € 19, Quodlibet), concepito dal curatore Gianfranco Bonola quale ideale prosecuzione di un progetto seminariale sviluppatosi a partire dai tardi anni settanta nell'ambito dell'Istituto per le scienze religiose di Bologna sotto la direzione di Michele Ranchetti, e qui articolato in una serie di contributi in parte recenti, in parte tratti da materiali di archivio. L'assunto di base del progetto risiede probabilmente nell'idea che in un filosofo materialista, quale Benjamin sente di essere in misura crescente nei suoi ultimi anni di vita, la tematica teologi-



Difesa europea, sudditanza atlantica, commistioni affaristiche

Italia, Usa, F-35: il triangolo no!

Antonio Scarazzini

“Sono felice di essere qui, lo sarei stato di più se Savessi avuto con me l’F-35”. Le parole sono del sottosegretario statunitense alla Difesa, con delega alle acquisizioni, Frank Kendall, ospite un po’ corrucciato di quel paese dei balocchi aerospaziali che è il salone di Farnborough. Nel teatro più ambito del mondo dell’aviazione, l’assenza del supercaccia Lockheed Martin si è fatta sentire. Crepe, incendi improvvisi, ritardi nell’implementazione del software continuano a martoriare il cammino del Joint Strike Fighter, meglio noto come F-35.

Se la flotta dei caccia già in dotazione agli Stati Uniti (per il solo addestramento, l’operatività piena dei primi velivoli è prevista a partire dal 2016) è costretta a terra dall’ennesimo richiamo per difetti strutturali, i costi continuano invece a decollare con disinvoltura. Gli ultimi report del Government Accountability Office (una sezione investigativa del Congresso) e del Pentagono dicono che nel 2013 il costo complessivo è cresciuto in un anno del 2 per cento, superando i 398 miliardi di dollari per il *life cycle* dei 2443 caccia da costruire. Un F-35 a decollo convenzionale acquisito dagli Stati Uniti nel 2013 è costato 124,8 milioni di dollari (poco più di 92 milioni di euro), ben superiore al prezzo previsto, stimato nel budget iniziale del programma tra i 77 e gli 85 milioni di dollari.

Si badi, l’aumento dei costi di produzione non è un unicum a esclusivo appannaggio dell’F-35. Lo stesso Eurofighter Typhoon, (potenziale) alter ego europeo del caccia Lockheed, continua a sperimentare l’incremento anche ora che la fase di sviluppo può dirsi conclusa.

Prima il Regno Unito, ora la Germania hanno infatti dovuto constatare aumenti tra il 30 e il 50 per cento nel costo del programma Eurofighter, riducendone pertanto gli acquisti. Il caso dell’F-35 è tuttavia particolare in relazione alla natura stessa del velivolo: per porre fine alle spese pazze della guerra fredda, la prima amministrazione Clinton pensò a un unico modello di caccia declinabile secondo i tre requisiti operativi di Aeronautica e Marina degli Stati Uniti (un modello a decollo convenzionale, uno a decollo verticale e uno per il decollo da portaerei), realizzato insieme a partner internazionali che si sarebbero accollati parte della spesa in cambio di ritorni industriali e tecnologici. Un modello di produzione che avrebbe dovuto ridurre i costi dell’intero ciclo di vita e finito per essere bollato come fallimentare, i cui costi, per ammissione dello stesso governo statunitense, sono ormai lievitati oltre i 1000 miliardi su un orizzonte di cinquant’anni: un livello insostenibile anche per chi detiene il 37 per cento delle spese militari mondiali. Infatti già dal 2013 verranno tagliati 486 miliardi in dieci anni alla Difesa, rinunciando, tra le altre cose, all’acquisto di otto F-35 nel 2015.

Naturale chiedersi se anche l’Italia sia giunta a un tale livello di coscienza in merito alla permanenza o meno all’interno del programma Joint Strike Fighter: dal 1999 il paese è partner di secondo livello, avendo investito circa 2 miliardi di euro nelle varie fasi del programma, 800 milioni per il centro di assemblaggio e manutenzione di Cameri, preventivando 12 miliardi per l’acquisto di 131 cacciabombardieri per la sostituzione entro il 2025 di una flotta di 250 tra Tornado, Amx e AV-8B Harrier in forza presso l’aviazione della Marina. Dall’inizio degli ordinativi (un F-35 viene acquistato in più tranches, a partire dall’acquisto dei ricambi sino al contratto per l’aereo vero e proprio, su

un orizzonte di due anni) l’Italia ha speso un minimo di 468 milioni di euro l’anno nel 2011, prevedendo il massimo a 657,2 milioni nel 2015 in corrispondenza di un aumento delle acquisizioni. Tutto fermo, però, da quando nel luglio 2013 la maggioranza composta da Pd e Forza Italia approvò in parlamento una mozione con cui si richiedeva lo stop a ogni ulteriore acquisto

ne poi assicurare livelli occupazionali stabili e lontani dalle imbarazzanti previsioni governative, passate negli anni dalle 10.000 alle 1500 unità con spiazzante disinvoltura, che si scontrano con la dura realtà raccontata da Silvio Lora-Lamia alla rivista “Analisi Difesa”: 80 diplomati novaresi e 130 addetti Alenia trasferiti dalla moribonda o quasi linea Eurofighter di Caselle. Che

fare dunque? Dimezzare la spesa come proposto in seno alle conclusioni dell’indagine conoscitiva rilasciate lo scorso 7 maggio non sembra, alla luce delle precedenti considerazioni, una via percorribile: si rischia di vanificare gli sforzi realizzati soprattutto per la base di Cameri, che ora vede pure aleggiare lo spettro di un sito analogo nella base britannica del Norfolk.

Il “libro bianco” servirà certo a dirimere i dubbi sulla coabitazione con l’Eurofighter, intercettore con già collaudate capacità di attacco al suolo prodotto da un consorzio per il 36 per cento di proprietà Finmeccanica, individuato come sostituto naturale dell’F-35 da parte del Pd che molto ha spinto per la realizzazione dell’indagine conoscitiva. Una rinuncia agli F-35 avrebbe comunque richiesto ben maggiore risolutezza, come quella che il Canada ha mostrato l’anno passato riaprendo la gara a Gripen, Eurofighter e Rafale dopo che la propria Corte dei conti aveva scoperto un inusitato aumento dei costi. O come quella della Spagna, che ha giudicato sufficiente un riarmamento della propria flotta di Harrier per tenersi lontana dal programma.

Ma soprattutto è mancata lungimiranza geopolitica. Con l’F-35, l’Italia ha sposato un progetto che vede Giappone, Singapore,

Australia e Sud Corea come alleati di prima linea degli Stati Uniti nel Pacifico, con Israele e Turchia a retroguardia mediorientale. E i partner europei? Il Regno Unito a un passo dall’uscita dall’Unione Europea, la scettica Danimarca, la silente Olanda e l’autarchica Norvegia. Una parte d’Europa davvero troppo lontana da quella che l’indagine parlamentare riconosce come habitat naturale per lo sviluppo e la revisione delle capacità di difesa dell’Italia ■

direttore@rivistaeuropae.eu

A. Scarazzini studia scienze internazionali all’Università di Torino

Bibliografia

Vincenzo Camporini, Tommaso De Zan, Alessandro Marrone, Michele Nones e Alessandro R. Ungaro, *Il ruolo dei velivoli da combattimento italiani nelle missioni internazionali: trend e necessità*, Edizioni nuova cultura-Istituto affari internazionali, 2014

Silvio Lora-Lamia, *Joint Strike Fighter, questo (illustre) sconosciuto*, “Analisi Difesa”, 2014, n. 150

“Indagine conoscitiva sui sistemi d’arma destinati alla Difesa in vista del Consiglio europeo di dicembre 2013. Conclusioni”, Commissione Difesa Camera dei Deputati, 7 Maggio 2014

Mark A. Lorell, Michael Kennedy, Robert S. Leonard, Ken Munson, Shmuel Abramzon, David L. An e Robert A. Guffey, *Do Joint Fighter Programs save money?*, Rand Corporation, 2013

Jeremiah Gertler, “F-35 Joint Strike Fighter Program (JSF) Program”, Congressional Research Service, 2014

Bombardamenti costituzionali

Con Reagan eletto da pochi mesi (1980), lo scrittore messicano Carlos Fuentes investì la sanguinosa politica statunitense in Centro America con una serie di interrogativi meritoriamente pubblicati dal “New York Times”. Provo a imitarlo nel metodo, avvalendomi della puntuale analisi di Antonio Scarazzini sull’acquisto degli F-35 da parte dell’Italia.

Quel tipo di arma, prevalentemente d’attacco, è compatibile con l’articolo XI della Costituzione che prevede contributi alla sicurezza internazionale, ma esclude il ricorso alla guerra come strumento di risoluzione dei conflitti? Il suo uso, negli scenari presenti (Mediterraneo meridionale, Ucraina, Medio Oriente), corrisponde alle esigenze della nostra sicurezza, nel contesto di quella europea e internazionale? Posto che funzionasse, quell’arma non offre vantaggi utili solo in conflitti armati, difficilmente ipotizzabili, con superpotenze quali Stati Uniti, Russia e Cina? Se il rafforzamento dell’industria europea (Eurofighter) a fini difensivi (finalizzata a superare la moltiplicazione di spesa dei paesi europei membri della Nato e tale da postulare una ristrutturazione della Nato stessa) fosse una priorità strategica per il nostro paese, non escluderebbe questo tipo di acquisto? Il nostro debito e claudicanti bilanci consentono di confermare un impegno di spesa per una decina di miliardi di dollari (l’approssimazione è dovuta ai costi crescenti), suscitando magari anche l’ironia dei tedeschi campioni di austerità che, per una molteplicità di (buone) ragioni, hanno deciso di non poterselo permettere? Perché non seguire l’esempio della Spagna che ha rinunciato agli

F-35 rinnovando i Sea Harrier, con l’acquisto di pezzi di ricambio ormai in svendita? Poiché i ritorni tecnologici sono esplicitamente esclusi, quelli industriali ridotti a carpenteria, quelli occupazionali per ora inesistenti, quali prospettive allettanti offrono davvero questi aerei dal funzionamento dubbio? Quali sono le ragioni che hanno spinto una successione di governi, da Prodi in poi, a barcamenarsi su un sentiero così scosceso e irto di ostacoli? Si tratta di una generale propensione a rispondere affermativamente a qualsiasi richiesta di Washington? O di una propensione particolare di governanti di cultura ex comunista (e sapientemente alimentata dai media) portati a scambiare Obama con il Boris Ponomarev di turno? O si tratta di altre strategie di alleanza, giuste o sbagliate, che portano Finmeccanica a scambiare vendite di elicotteri con acquisti di F-35 e a includere un ambasciatore in carica a Washington (Giovanni Castellaneta) all’interno del proprio consiglio d’amministrazione? O esiste una confusione, o addirittura una transizione istituzionale, che porta il Consiglio supremo della difesa, presieduto dal capo dello Stato, ad affermare prerogative governative, in palese contraddizione con una legge dello stato (2012, n. 244) che attribuisce al Parlamento la parola definitiva riguardo all’arma in discussione, come coraggiosamente sostenuto dalla commissione difesa della Camera dei deputati? La quale conserverebbe la funzione prevista dall’attuale Costituzione, sottoposta al bombardamento in atto?

GIAN GIACOMO MIGONE

sino al termine di un’indagine conoscitiva che avrebbe dovuto valutare lo stato di attuazione del programma e le reali esigenze italiane, anche in rapporto alla *spending review* che già nel 2012 aveva portato l’allora ministro Di Paola a ridurre da gli acquisti da 131 a 90 F-35.

Nel frattempo, gli ordini previsti sui lotti 8 e 9 della produzione a basso rateo (ancora concomitante con la fase di sviluppo e test) erano già calati da 8 a 5 ancora prima di essere congelati dall’ulteriore moratoria imposta nel marzo di quest’anno dalla neo ministra Roberta Pinotti, in un’ottica di ulteriore revisione da subordinare alla stesura di un nuovo “libro bianco” per la Difesa italiana.

Un’altalena di numeri che colpisce in primo luogo le opportunità produttive e occupazionali prospettate alle aziende nazionali, in particolare a Finmeccanica e alla sua controllata Alenia Aermacchi, che della base di Cameri è gestore e pertanto responsabile dell’assemblaggio degli aerei acquisiti dall’Italia (e, se lo vorranno, da altri paesi europei) nonché della realizzazione di parte delle ali e del blocco centrale che le tiene unite. Tacendo, ma neanche troppo, dell’impossibilità di trarre *know-how* dalle tecnologie più avanzate proposte dall’F-35, su tutte quelle legate alla bassa osservabilità, in quanto riservate al pieno controllo americano anche all’interno della base novarese, è evidente notare che tanto più incerto è il numero di aerei che i vari partner andranno ad acquisire, tanto più indefinito sarà il rateo di produzione su cui le aziende italiane, specie le imprese dell’indotto, potranno calibrare i propri investimenti e garantire di anno in anno al *prime contractor* Lockheed la capacità di mantenere inalterato il prezzo di produzione come rilevato dall’ultimo studio dell’Istituto affari internazionali. La sfida più complessa rima-



La Quinzaine littéraire

Presso i Romani “vixit”, “ha vissuto”, era la formula usata per evitare la parola tabù “morte”. Ricordiamo la “giovane tarantina” cantata da André Chenier: “Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine”. *La promessa dell'alba*, che racconta l'epopea di Romain Gary dalla nascita alla fine della guerra e alla scomparsa della madre, si chiude proprio con questa frase: “Ho vissuto”.

Alla fine di questo racconto nutrito di memoria, Gary è appena venuto a sapere della morte della madre e ha sperimentato lo strappo di un cordone ombelicale senza pari. Mina Owczynska non è più, ed è lui a esclamare “ho vissuto”, in uno stupefacente parallelismo. Eppure, Gary allora è appena a metà della sua vita: vivrà, ardentemente, e scriverà, appassionatamente, in una folle ebbrezza, fino alla fine dei tempi, da lui programmata per il 1980, nell'estremo sussulto di quella stessa volontà che caratterizzava la sua sete di vita.

Gary, di cui si celebra quest'anno il centenario della nascita (era nato l'8 maggio 1914), appare nella sua opera come una sorta di archetipo dell'ebreo della diaspora, dietro tutte le sue maschere alla Zelig, il geniale trasformista inventato da Woody Allen. D'altronde è proprio quel personaggio di *camaleon man* che Gary incarna quando evoca, davanti a un De Gaulle strabiliato, il destino del camaleonte messo su un tessuto scozzese: incapace di adattare la sua pelle a quel miscuglio di colori, si decostruisce e muore.

Romain Gary, che è nato Roman Kacew a Wilno (Vilnius), da genitori ebrei, da una madre attrice e da un padre che abbandona la famiglia poco dopo la nascita del figlio (forse d'altronde figlio del grande attore del muto Ivan Mozzuchin; la somiglianza è strana), ha saputo dotarsi di più identità: firmando i suoi libri prima come Romain Kacew, il suo nome originario, poi come Romain Gary, il suo nome di resistente, poi come Fosco Sinibaldi, come Shatan Bogat, e infine come Émile Ajar, e riuscendo, grazie a questo gioco identitario, a conquistare due volte il Prix Goncourt, sotto il nome di Gary con *Le radici del cielo* nel 1956, nel 1975 sotto il nome di Ajar con *La vita davanti a sé*. Come non pensare, di fronte a questa moltiplicazione di identità, ai valorosi *sans-papiers* di Albert Cohen (che fece approvare alla Società delle nazioni il primo passaporto per gli apolidi)? O a Proust, nato anche lui da una madre affabulatrice, il cui bacio serale rianimava tutti i fantasmi, tutti gli amori?

L'opera di Gary è ebraica, da un capo all'altro, anche quando prende le difese degli elefanti e delle “radici del cielo”. Innanzitutto per lo humour, che egli amava definire yiddish. Sua madre, Mina (da cui prende nome la prostituta tedesca di *Le radici del cielo*), la sua *yiddische Mame*, era fiera di lui; di lui che fu aviatore, eroe della seconda guerra mondiale, *compagnon de la Libération*, segretario d'ambasciata e console generale, scrittore due volte consacrato, e anche commendatore della Legion d'onore e medaglia della Resistenza, e sposò Jean Seberg, la più bella donna mai vista sullo schermo secondo Godard. Certo, tutto questo sua madre, che muore nel 1941, non lo vede, ma ne ha il presentimento; anzi, è lei ad assegnare al figlio questo destino. Per lei egli scrisse tanti libri e inventò il “buco ebraico” dove si ritira Madame Rosa (*La vita davanti a sé*), molto tempo dopo aver nascosto in un'altra buca sotto terra Janek, il giovane polacco protagonista di *L'educazione europea*, al quale il romanziere raccomanda: “Diffida degli uomini”. Janek diventerà un resistente per uccidere, alla fine, il suo *Feldgrau*; perché è questa la “famosa educazione europea”, che “ti insegna a trovare il coraggio e tante buone ragioni, valide, oneste, per uccidere un uomo che non ti ha fatto niente”.

E dunque, in buona logica, passando dalla finzione alla realtà di quella seconda guerra mondiale nel-

Da “La Quinzaine littéraire” Romain Gary: “Ho vissuto”

di Albert Bensoussan

la quale si distinse, dopo aver raggiunto, non senza difficoltà, Londra, rispondendo all'appello del 18 giugno, Gary dice di se stesso, con il suo inimitabile accento di derisione: “Durante la guerra, era aviatore e massacrava le popolazioni civili molto dall'alto” (*Pseudo*) (del 1976, è il terzo romanzo pubblicato da Gary con lo pseudonimo Émile Ajar e non è ancora tradotto in italiano, n.d.t.). Vittima e assassino, Romain.

Eppure come non ridere delle sue trovate da clown triste, come ad esempio quella di attribuire a uno dei suoi personaggi questa frase: “Non ho mica il naso ebraico come gli arabi, io!”; un modo per dire, in fondo, che ebrei e arabi sono due facce della stessa moneta. E la preghiera ebraica imparata da Momo (il piccolo Mohamed di *La vita davanti a sé*) che vive con Madame Rose e l'assiste nell'agonia con tanta tenerezza: “bouroukh shein kweit malhousse loeilem boet...” Che bella lingua, lo yiddish pronunciato da Romain Kacew Gary Ajar!

Nel registro serio, Gary ha frasi memorabili. Come quando scrive, ricordando la sua adolescenza in Polonia: “Gli ebrei erano il colore di Varsavia. Si vedevano dappertutto. Adesso è la loro assenza che colpisce”. Di fronte alla xenofobia e al razzismo, che l'hanno segnato a fondo (ricorda che a Varsavia, prima della guerra, a scuola gli ebrei sedevano su



banchi separati, e che lui e sua madre hanno sofferto a causa dell'antisemitismo, negli anni trenta, al loro arrivo a Nizza) si dichiara, formula saporosa, “testicolarmente antirazzista”. Lui che ne ha tanto parlato, scrive a proposito degli ebrei: “Per un lungo periodo della mia vita, gli ebrei hanno rappresentato per me il caso estremo dell'uomo... In effetti, gli ebrei sono in una situazione estrema sotto tutti i punti di vista e lo sono sempre stati, nella storia, a causa delle persecuzioni. Non posso quindi non provare attaccamento per loro, dal momento che tutta la mia opera è ricerca dell'umano fondamentale, dell'umano essenziale”. Gary, per tutte le sue facce e i suoi voltaggi, e per la sua opera multiforme, così ricca di sopravvissuti alla Shoah, rappresenta una delle migliori illustrazioni del nomadismo. Ma arrivato all'ultimo atto, nel 1980, con la canna del revolver in bocca, Gary (che significa “brucia!” in russo) saprà immobilizzarsi. Nell'eternità del cielo. In mezzo agli aquiloni che fece volare nel suo ultimo racconto, in cui torna a parlare della Polonia delle sue origini, della guerra, della Resistenza, degli orrori dell'occupazione... e della liberazione (la giovane resistente polacca che ama sarà accusata di collaborazionismo e avrà la testa rasata).

La chiave del linguaggio di Gary è la derisione, che si manifesta nel suo humour, spesso stridente, nel suo riso, sempre sardonico, e nei suoi gesti provocatori. È il solo modo ch'egli conosca di accettare un destino necessariamente tragico (il suo suicidio con un'arma da fuoco ne è la prova), ma è sempre una derisione con le lacrime agli occhi. Qualcuno parlerà di anima slava; perché no? Forse che Gary

non rivendica l'incrinatura yiddish e la dismisura tartara? Rileggiamo *La danza di Gengis Cohn*, il romanzo più comico che sia mai stato scritto sulla Shoah. In quel romanzo lo *Hauptjudenfresser*, molto dopo lo sterminio, si trova a ospitare nel suo corpo un'anima ebrea. È l'anima di quel comico dei cabaret di Berlino, dal buffo nome ebraico-tartaro, che lui ha giustiziato nel 1944 e che non lo lascia più, rimorso ormai iscritto nei suoi geni; ed ecco il nostro nazista che senza volerlo si esprime in yiddish, osserva scrupolosamente le varie feste ebraiche e mangia *kosher*. Al di là dell'effetto comico, sentiamo benissimo lo scrittore che digrigna i denti e serra i pugni. Alcuni forse troveranno eccessivo un umorismo così disturbante, ad esempio quello del *witz* (che lui chiama *khokmé* in yiddish) attribuito da Gary a un SS di Auschwitz che scoppia a ridere insaponandosi le mani: “È sapone di lusso, fatto con il popolo eletto!”. Il buon soldato Schatz, invece, posseduto dal suo ebreo, rifiuta di toccare quel sapone gridando, al colmo dell'angoscia e del rimorso: “Non si sa mai chi c'è dentro!”. Gary non ha mai indietreggiato davanti a nulla, e ancora meno davanti all'orrore.

La sua galleria romanzesca è popolata di figure grottesche, di marionette, come se ne trovano nell'ultimo romanzo di Kundera, *La Fête de l'insignifiance*. In effetti, c'è tra queste due opere una certa parentela, e non ci si stupirà di trovare la stessa *insignifiance* nelle ultime pagine di *Les Cerfs-volants* (romanzo del 1980, non ancora tradotto in italiano), in margine alle sventure di Lila, la ragazza polacca vittima degli “avvenimenti”, così come non stupisce vedere Kundera adattare per Costa Gavras il romanzo di Gary *Chiaro di donna* nel 1979. *Chiaro di donna* è abitato dalla morte, quella della sposa che la malattia ha condannato e che sceglie di andarsene esortando il marito ad amare un'altra donna, e ad amare anche lei, al di là della morte.

Eppure il suo ultimo romanzo, *Les Cerfs-volants* (1980), è colmo della freschezza di una gioventù rivisitata e, nonostante gli orrori della guerra, finisce bene. Il romanziere si identifica nel giovane “Normand” (il cui nome si potrebbe quasi leggere come “Roman(d)”, vero nome di Gary, al contrario), allevato dallo zio, un idealista imbevuto degli insegnamenti dell'*école laïque*, che fabbrica aquiloni. Il cuore del racconto è l'amore folle (alla maniera dei *troubadours*) del protagonista per la giovane polacca che seguirà, amerà, perderà, e continuerà ad amare nella memoria, sino a ritrovarla umiliata, avvilita dalla guerra, ma salva. Nell'intervista data nel 1980 a Radio Canada e ora pubblicata da Gallimard (*Le Sens de ma vie*) il romanziere rivede tutta la propria vita e la racchiude in una sola parola, “amore”: quello di sua madre, che non visse che per lui; quello che lui provò per sua madre, al punto di realizzare i suoi sogni di grandezza e di gloria; e poi il suo amore per la donna e per la femminilità, che gli appare, in definitiva, come l'unico e ultimo valore difendibile in un mondo che vede precipitare verso il caos.

Nulla di strano nel ritrovare Gary (uomo di spettacolo e che amava offrirsi in spettacolo, anche sullo schermo e sogghignando) tra le coppie prese di mira da Eric Neulhoff in *L'Amour sur un plateau (de cinéma)* (L'Herne, 2014); romanzo in cui il bell'amore di Romain per Djaine (Jean Seberg) è lo spunto di una sapiente e piccante rievocazione. Ma cent'anni dopo la sua nascita, il figlio di Wilno (in Russia, in Polonia o in Lituania, a Pitchipoi, come i deportati chiamavano quel “luogo da nessuna parte” dove si consumava il loro annientamento) è una presenza che si impone a noi dietro tutte le sue maschere, con tutto il suo scherno amaro, il suo riso ribelle e la sua derisione; inenarrabile *dibbuk* che abita, per sempre, la nostra coscienza. ■

L'articolo, tratto da “La Quinzaine littéraire” (1-15 giugno 2014, n.1 106), è tradotto dal francese da Mariolina Bertini.



Quando il lutto diserta i rituali e diventa diario e genere letterario

Vita interrotta in attesa di ripresa

di Simona Corso

In *Diario di un dolore* (Adelphi, 1990), lo splendido testo scritto nel 1961, nei mesi successivi alla morte della moglie, C. S. Lewis scopre che il suo dolore desta sgomento negli amici, nei colleghi, nei conoscenti. Al lavoro, per strada, al club, Lewis sente che la gente lo evita, indugia, incerta se menzionare "l'accaduto" o tacerne. Uno studente, incrociato nel cortile del college, si ferma, teso, rosso, determinato, d'un fiato sputa la frase fatta e scappa via. Lewis scopre che l'imbarazzo degli amici è una tortura aggiuntiva, non necessaria, al dolore lacerante, continuo, opprimente provocato dalla perdita di una persona amata. Le persone a lutto dovrebbero essere relegate in un quartiere a parte, osserva Lewis, come i lebbrosi, con un cartello che dica "vita interrotta, in attesa di ripresa", quell'attesa che è più una speranza che una certezza. Chiunque abbia perduto una persona amata, legge (o rilegge) Lewis tra le lacrime; e ritrova tutto: il dolore che a volte ha i tratti della paura (mal di stomaco, irrequietezza, tensione), a volte quelli di un'ubriacatura o una commozione cerebrale (disattenzione, disorientamento, apatia); il mondo velato da una coperta che non riusciamo a scuotere; l'incapacità di rievocare il volto perduto e la ricerca spasmodica e fallimentare di ricordi che ce lo riconsegnino intatto; la dolcezza dei sogni e la sofferenza del risveglio; il senso di provvisorietà (perché bere, mangiare, lavorare?) e il desiderio inconfessabile e sconvolgente, forse mai provato prima, di morire. Nelle brevi recensioni scritte dai lettori sui siti in cui è possibile acquistare il libro di Lewis, risuona unanime un commento: "Così tragicamente vero!". Se di tutte le esperienze fondamentali, il lutto per una persona cara è l'unica, oltre a quella della nostra stessa morte, che ci accomuna tutti, perché allora questo silenzio imbarazzato sul lutto e sulla morte? Perché, come ha scritto Philippe Ariès nella *Storia della morte in Occidente* (1975; Rizzoli, 1998), nella società occidentale la morte è diventata "un tema proibito, difficile", di cui è buona norma tacere?

Non tutti, però, tacciono. Se nella conversazione quotidiana il lutto continua a essere avvolto dall'imbarazzato silenzio di chi "non sa cosa dire" e nell'incertezza non dice nulla, o dal pudore di chi, come lo studente di Lewis, balbetta d'un fiato una frase impacciata e scappa via, in questi ultimi anni, di contro, abbiamo assistito a un'esplosione di scritti sul lutto e i modi di uscirne. La riproposizione in un bellissimo volumetto di *L'elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita* (Rizzoli, 2013) di Sigmund Freud conferma nel modo più classico il rinnovato interesse per questi temi. Il volume, corredato da una lunga introduzione di Alberto Luchetti e nella traduzione di Irene Gianni, raccoglie non solo il celebre *Lutto e malinconia* (1915), ma anche le splendide *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915), *Caducità* (1915), racconto di una passeggiata autunnale in compagnia di un amico e un poeta (verosimilmente Rainer Maria Rilke), e *Angoscia, dolore e lutto*, note confluite poi in un saggio successivo. La pubblicazione degli scritti di Freud sul lutto suggella la nuova codificazione del lutto inaugurata, ormai da alcuni anni, da numerosi scrittori in opere-diario destinate alla pubblicazione. Accade ormai sovente di trovare in libreria struggenti *memoirs* autobiografici sulla morte, il lutto, la malattia, la perdita, per i quali gli studiosi anglosassoni hanno già coniato un nuovo termine: *pathographies*, racconti della sofferenza.

L'onda è arrivata anche da noi. Nel 2011 Concita De Gregorio ha pubblicato un libro bello e coraggioso, *Così è la vita. Imparare a dirsi addio* (Einaudi), che, oltre a rendere omaggio a tanti amici scomparsi di recente (indicati solo col nome di battesimo, ma riconoscibili, perché personaggi noti), insegna, se non a superare il lutto, a parlarne: con se stessi, con i propri figli, con gli amici. Il libro è anche una miniera di consigli di lettura sul lutto e di preziosissimi suggerimenti sui pochi libri per bambini dedicati alla morte e alla perdita di persone amate. Leggendo ho scoperto, per esempio, che esiste una

casa editrice spagnola, Alfinlibros, specializzata in libri sulla morte e sul lutto e molto attenta ai bambini; un lavoro altrettanto meritorio lo svolgono in Italia le edizioni del Centro Studi Erickson, con alcune collane dedicate specificamente ai temi della perdita con un occhio di riguardo per i più piccini. Saggi come quello di De Gregorio rispondono a un bisogno di condivisione del dolore che oggi la gente avverte più che mai. Proprio perché il lutto è stato bandito dalla conversazione quotidiana, proprio perché la morte è stata "allontanata", medicalizzata, rimossa dall'ideologia dominante che ci vuole in eterno giovani, magri, sportivi e ottimisti, la gente, che continua a morire come sempre e a perdere come sempre le persone che ama, sente il bisogno urgente di leggere sul lutto, visto che non può più parlarne. Insomma, al modo in cui oggi una persona infelice si rivolge all'analista, prima che a un amico, a un fratello, a un prete o a un vicino di casa, chi è a lutto, oggi, cerca conforto in libreria.

È questo intenso bisogno di condivisione, credo, spesso insoddisfatto nella vita quotidiana, che spiega il successo strepitoso di un libro letterariamente esile ma pieno di saggezza, dolore e umanità, come *Fai bei sogni* di Massimo Gramellini (Longanesi, 2012), in cui il giornalista racconta la morte della propria madre e il lungo lavoro (trent'anni? una



vita intera?) di elaborazione del lutto. Si direbbe che il diario di lutto di scrittori o giornalisti sia diventato un genere letterario che colma il vuoto lasciato dal tramonto dei rituali del lutto, quei rituali di espressione pubblica del dolore (vestirsi di nero per anni, ritirarsi per mesi dalla vita sociale, visitare abitualmente i cimiteri) che aiutavano, e in molte parti del mondo ancora aiutano, i sopravvissuti ad andare avanti. "Tutte le società sagge hanno prescritto e codificato l'esteriorizzazione del lutto. Malessere della nostra, per via del fatto che essa nega il lutto" scrive Roland Barthes nel 2009 in *Dove lei non è* (Einaudi, 2010), diario del dolore continuo, caotico, lacerante provocato dalla morte della madre. Ma scrivendone, Barthes scopre (nessuna sorpresa!) che la scrittura "ricompon", cicatrizza: "Il fatto stesso che la lingua mi fornisca la parola intollerabile, realizza immediatamente una certa tolleranza".

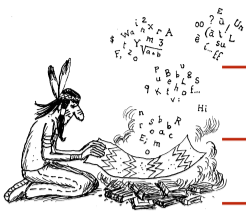
Mettersi a nudo, però, non è esente da rischi. Il successo di questi *memoirs* è stato accompagnato, a volte, da accuse di narcisismo, o, peggio, dall'odiosa insinuazione che l'autore usi il proprio lutto per conquistare il facile successo del "filone del dolore". Joyce Carol Oates, la prolifica scrittrice americana autrice di un fluviale diario di lutto per l'amato marito Raymond J. Smith pubblicato nel 2011 (*Storia di una vedova*, Bompiani, 2013), si è dovuta difendere per essersi risposata dopo appena tredici mesi dalla morte di Raymond. In una severa recensione al libro di Oates apparsa su "New York Review of Books", Julian Barnes, grande vedovo delle lettere inglesi, che all'amatissima Pat ha dedicato pagine

belle e dolenti (*Livelli di vita*, Einaudi, 2013), ha accusato Oates di aver disatteso il patto narrativo con il lettore: è accettabile riversare sul lettore il proprio dolore per quattrocento pagine e tacere, se non per un rapidissimo cenno contenuto nell'ultima pagina, che in realtà il primo anniversario dalla morte del marito sarà celebrato con un nuovo matrimonio? La polemica tra Barnes e Oates (che ha subito risposto dalle pagine dello stesso giornale) rivela una caratteristica di questa nuova codificazione pubblica del lutto. Gli autori che hanno osato mettere le tragedie personali al centro della scrittura danno vita a una comunità ideale, in cui dialogare tra loro e con i lettori, piangere insieme ma anche, come in questo caso, misurarsi a vicenda. È quanto è accaduto all'autore di uno dei *memoirs* di lutto più belli di questi ultimi anni, *Say her Name* (Grove Press, 2011), dello scrittore americano Francisco Goldman. Il romanzo di Goldman, insignito di vari premi internazionali, ma non ancora tradotto in italiano, che racconta la splendida storia d'amore tra Francisco e la scrittrice messicana in erba Aura Estrada, morta sul surf a trent'anni, dopo diciotto mesi di matrimonio, ha dato vita a un vero e proprio popolo di "amici di Aura e Francisco". Esaurita la terapia del romanzo-autobiografia, Goldman ha creato un premio intitolato alla giovane moglie scomparsa e gran parte delle sue energie creative e organizzative sono oggi convogliate in questa fondazione e nella scoperta di nuovi talenti letterari in lingua spagnola.

Come scopre tragicamente Goldman, che dopo la morte della moglie si trova costretto a dare le dimissioni dall'università presso la quale insegna, perché impegnato nel "lavoro" del lutto, il lutto è uno dei lavori più faticosi. Uno dei grandi pregi di *Lutto e malinconia* di Freud è di avere riconosciuto che il lutto è un'attività sfibrante, che per anni impegna le energie fisiche e psichiche dell'individuo, il quale nel lutto conduce una battaglia estenuante contro il principio di realtà. Il terribile principio di realtà che ogni istante ci ripete quello che non vogliamo sentirci dire: che la sposa dolcissima, la madre adorata, il marito insostituibile, il figlio amatissimo non esistono più. In *Diario di un dolore* Lewis osserva: "Non sappiamo mai quanto profondamente crediamo in qualcosa fino a quando la verità o non verità di questo qualcosa divenga per noi questione di vita o di morte". Posso pure professare di credere per tutta la vita che una corda sia forte abbastanza; ma se quella corda è l'unica cosa che potrebbe salvarmi dal cadere da un precipizio, comincerò a temere che la corda si spezzi. "Dov'è Dio nel frattempo?" si chiede Lewis, la cui fede, come molti fedeli a lutto avranno sperimentato, è stata mandata in frantumi dal dolore. Per il laico Freud il lavoro del lutto è far sì che la nostra libido rinunci finalmente a ciò che ha perso e sia convogliata in nuovi oggetti: persone da amare, progetti di vita da perseguire. Per Lewis è riuscire a rimanere appesi alla corda – la corda della fede, o al limite la corda della speranza di un qualche misterioso senso. Nessuno può fare il lavoro del lutto al posto nostro. La lettura però può darci una mano: la lettura delle sofferenze di chi ha fatto il nostro stesso viaggio; la lettura di psicoanalisti o terapeuti a loro agio nei meandri della psiche; la lettura di ogni grande scrittore o pensatore che, avendo trascorso l'esistenza a riflettere sulla vita, ha speso molto tempo a riflettere sulla morte. *Cinque meditazioni sulla morte. Ovvero sulla vita* recita un bel libro appena uscito del poeta, saggista, pensatore sino-francese François Cheng (Bollati Boringhieri, 2014). "Si vis vitam, para mortem" scrive Freud a conclusione delle *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, riscrivendo il celebre motto dei suoi amati antichi *si vis pacem, para bellum*. Gli amati antichi, del resto, riderebbero di questo nuovo interesse dell'editoria per le scritture del lutto e del dolore. Come se fosse possibile scrivere d'altro. ■

simona.corso@uniroma3.it

S. Corso insegna letteratura inglese all'Università di Roma Tre



Ritardi e anomalie del dottorato di ricerca in Italia

Formati da *graduate schools* e poi all'opera nel mondo

di Elio Giamello

30 anni di dottorato di ricerca. L'ora del 2+3 è il titolo di un libro documentato e stimolante che Nicola Vittorio e Giampaolo Cerri hanno recentemente pubblicato (pp. 320, € 15, Exorma, Roma 2014) con lo scopo dichiarato di fare il punto sul momento più importante dell'alta formazione universitaria a trent'anni dalla sua istituzione. Il libro riassume un percorso complesso, compiuto nel più classico stile nazionale tra intuizioni e ritardi, tra buoni spunti e palesi contraddizioni, e fornisce un gran numero di dati e di utilissimi riferimenti. L'intenzione dichiarata degli autori è, tuttavia, quella di rilevare l'importanza di uno strumento formativo essenziale per perseguire gli obiettivi di quella "società della conoscenza" indicata da più parti come l'unica alternativa praticabile al declino per società complesse come la nostra, e di cui istruzione, ricerca e capacità di innovazione sono i pilastri essenziali.

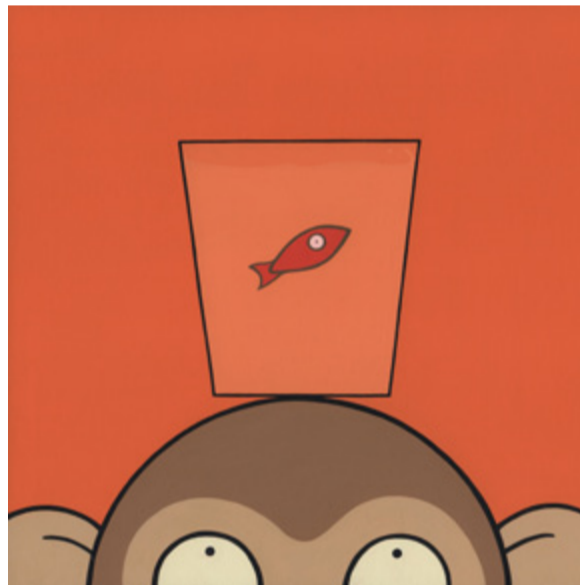
L'Italia, terra delle più antiche università del mondo, è arrivata solo nel corso degli anni ottanta del secolo scorso all'istituzione del dottorato di ricerca. Questa risale invece agli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in molti paesi del mondo più sviluppati sull'esempio di quanto realizzato dall'intuizione e dalla capacità politica di Wilhelm von Humboldt a Berlino. Questo paradosso, figlio di una certa eccentricità del sistema universitario nazionale rispetto ai più comuni modelli europei e di una complessiva inadeguatezza della classe dirigente degli ultimi sessant'anni sui temi della formazione, non ha peraltro portato alla creazione di un sistema moderno, efficiente e capace di far tesoro delle esperienze altrui. Anzi!

I giovani studiosi (oggi ormai di mezza età) che sul finire degli anni ottanta fecero le prime esperienze dottorali in Italia ricorderanno certamente l'approccio più burocratico che altro messo in campo per valutare il prodotto di un'attività di ricerca triennale (la loro tesi). Ricorderanno i viaggi a Roma, gli esami in qualche appartamento della periferia davanti a una commissione che doveva in pochi giorni esaminare un grande numero di candidati facendo finta di aver letto una mezza montagna di tesi. Tutto l'opposto di quanto accadeva ai loro colleghi europei chiamati a "difendere" il proprio lavoro individualmente, davanti a un attento e spesso agguerrito *Jury*, con membri nazionali e stranieri. Un vero e proprio battesimo del fuoco, un momento formativo capace di lasciare una indelebile traccia di autostima e di spinta propulsiva in chi lo affronta (con successo).

Certo, come Vittorio e Cerri fanno notare, il dottorato andava a sostituire la poco rimpiaanta libera docenza, una qualifica vetero-accademica di abilitazione all'insegnamento a titolo privato nelle università, indispensabile per accedere ai concorsi per l'ingresso in ruolo. Dietro l'introduzione del dottorato c'era quindi una chiara volontà riformatrice particolarmente espressa da Antonio Ruberti, ministro e poi commissario europeo, forse il solo vero riformatore che si sia occupato di università e ricerca nel nostro paese dal dopoguerra a oggi. In parallelo si manifestava inoltre una certa attesa per questa innovazione da parte della componente più moderna dell'accademia, consapevole del grave ritardo del sistema italiano dell'alta formazione e, in particolare, dell'inadeguatezza delle prassi per il reclutamento universitario allora in vigore. Nato dunque in un clima diviso tra attese importanti e realtà a volte sconcertanti, il dottorato in trent'anni ha percorso molta strada. È cresciuto per importanza da un punto di vista quantitativo e, almeno in alcuni settori scientifici come in alcuni atenei, ha raggiunto un livello qualitativo paragonabile a quello di molti paesi europei. Tuttavia è ancora molto ciò che resta da fare; sono parecchi, e di una certa importanza, i nodi strategici che devono essere affrontati e che riguardano le caratteristiche del dottorato italiano, il suo rapporto con il sistema socioeconomico e quello con l'intero sistema della formazione universitaria. Le note qui di seguito intrecciano, in modo necessariamente molto sintetico, alcuni tra i temi affrontati da Vittorio e Cerri nel loro libro con altre riflessioni.

Il primo nodo da considerare è quello del rapporto fra dottorato e impiego. Un'idea dura a morire è

quella che vede il dottorato di ricerca associato unicamente al reclutamento dei professori universitari di domani, la versione moderna appunto della libera docenza di cui si diceva. Il dottorato invece deve e dovrà servire sempre di più a uno scopo assai più generale, quello di fornire quadri di elevata preparazione a una società avanzata nei suoi vari comparti. Il problema riguarda sia il settore manifatturiero che quello del terziario e dei servizi. Nel primo caso è un po' sconcertante vedere con quanto ritardo e con quanta diffidenza il sistema produttivo consideri il reclutamento di dottori di ricerca. Fino a qualche tempo fa solo poche aziende, impegnate su terreni di alto contenuto tecnologico, consideravano prioritario il titolo di dottore di ricerca per un'assunzione. La situazione sta lentamente cambiando, anche grazie alla spinta di alcune amministrazioni pubbliche (in Piemonte, ad esempio, si stanno sperimentando forme di "dottorato in apprendistato" in cooperazione tra aziende, università e regione) e all'azione di sensibilizzazione che alcune organizzazioni datoriali fanno tra i propri iscritti. Naturalmente se da un lato le università hanno fatto spesso del loro meglio per comunicare l'impressione di distanza e di inconciliabilità tra la ricerca accademica e i problemi dell'industria, dall'altro lato non ci si può illudere più di tanto sul livello tecnologico medio (e sulla corrispondente esi-



genza di ricerca) dell'industria italiana. Un "dottorato industriale", rivolto come in altri paesi anche a persone già inserite nelle aziende e caratterizzato da un percorso distinto da quello del dottorato più accademico potrebbe comunque ampliare l'orizzonte della formazione dottorale. Si favorirebbe in questo modo l'incontro tra la ricerca accademica e quella industriale su un terreno appropriato. Il discorso sull'inserimento dei dottori di ricerca nel mondo del lavoro non deve limitarsi tuttavia al solo settore manifatturiero. Non è opportuno, ad esempio, che la prospettiva di quei giovani studiosi che affrontano il dottorato di ricerca in settori delle scienze umane sia esclusivamente la carriera universitaria. Se fosse solo così saremmo di fronte alla creazione (peraltro assai costosa per le pubbliche finanze) di un elevato numero di quadri senza futuro, se non all'estero, visto l'inesorabile ridimensionamento dell'università pubblica italiana che è in corso da anni. Occorre quindi puntare su un forte rinnovamento del terziario, dalle amministrazioni pubbliche alla sempre più estesa e variegata area di produzione di beni e servizi di tipo culturale. Questo renderebbe necessario l'inserimento nel mondo del lavoro di persone che abbiano compiuto un percorso di alto livello, che abbiano praticato la ricerca e i suoi metodi in un'ottica di formazione alta e non di mera specializzazione disciplinare.

Una seconda riflessione verte sul rapporto fra dottorato e architettura dei percorsi universitari. Le regole sull'organizzazione e sul governo del dottorato hanno trovato un approdo, dopo lunghi ondeggiamenti, con il regolamento ministeriale promulgato nel febbraio 2013. Va riconosciuto che questo regolamento accoglie un certo numero di idee innovative,

ad esempio aprendo ai contributi degli enti di ricerca non universitari al dottorato oppure dando spazio a nuovi percorsi come i dottorati in collaborazione con imprese o l'apprendistato in alta formazione. Tuttavia l'attenzione data al principio dell'accreditamento e alle regole conseguenti è alquanto minuziosa, ancorata a parametri meramente numerici non tutti significativi o appropriati (numero minimo di borse di studio, numero di docenti di un certo tipo) e si avverte come una rinuncia a spiccare il volo verso obiettivi ancora più ambiziosi. Il tutto è incentrato sul concetto di "corso di dottorato" e delude un po' che le scuole di dottorato siano solo citate *en passant*, lasciando all'autonomia delle sedi la possibilità di organizzare l'insieme dei corsi in una o più scuole, dando loro quindi un carattere opzionale e un ruolo di mero contenitore organizzativo senza altre funzioni più importanti. Eppure proprio le scuole di dottorato erano da tempo state individuate come uno strumento capace di sviluppare una politica formativa complessiva, di garantire lo scambio e l'interazione tra discipline e saperi. Lo hanno fatto molti sistemi universitari europei introducendo le *graduate schools* capaci di rompere, come Vittorio e Cerri notano acutamente, il superato rapporto a due tra dottorando e mentore. Ne aveva scritto in questi termini alcuni anni or sono Luciano Modica, rettore, presidente della Crui (Conferenza dei rettori delle università italiane) e poi parlamentare e membro del governo, insistendo anche sull'aspetto propulsivo che una struttura come la scuola potrebbe assumere sul piano della visibilità, delle interazioni col tessuto socioeconomico o su quello dell'organizzazione di un job-placement dedicato ai dottori di ricerca. Le esperienze di scuole dottorali sperimentate in alcune sedi hanno avuto esiti piuttosto lusinghieri.

Ai fattori menzionati qui sopra occorre aggiungere anche quello della spinta all'emulazione tra i vari dottorati che compongono una scuola per cui le realtà più avanzate e dinamiche diventano un esempio e un traino per quei settori più legati a metodi e approcci tradizionali. Ritornare a confinare i percorsi dottorali in ambiti più ristretti e rigorosamente disciplinari, come di fatto sta avvenendo, è certo una scelta più comoda ma non porterà a progressi ed è facile profetizzare che il vecchio vizio di una certa accademia tendente a chiudersi in modo autoreferenziale nel proprio guscio continuerà a manifestarsi in futuro. Riempire di contenuti le scuole provvidenzialmente non cancellate dal regolamento elevandole dal ruolo di un puro strumento organizzativo a quello di organo strategico della formazione di terzo livello dovrebbe diventare un obiettivo concreto e a breve termine.

Tutto ciò comunque non basta. Il momento infatti sarebbe propizio per completare una riflessione che unisca il percorso trentennale del dottorato di ricerca con quello di un secondo e assai più controverso intervento riformatore dell'università italiana: il cosiddetto "3+2", rispetto al quale sarebbe tempo di elaborare un'analisi rigorosa ed esauriente a tre lustri dalla sua introduzione. Questo vasto e complesso argomento esula dallo scopo di questo articolo. È sufficiente però ricordare che il 3+2, ormai consolidato con i suoi pregi e i suoi non pochi difetti, è stato applicato dall'accademia italiana in modo poco convinto, finendo con il non sfruttare appieno alcuni potenziali elementi di innovazione (ad esempio in termini di flessibilità dei percorsi) che pure la riforma aveva al suo interno. Forse è giunto il momento di superare lo schema di oggi e di pensare, come Vittorio e Cerri suggeriscono nel loro libro, il cui sottotitolo non per caso è "L'ora del 2+3", a schemi diversi, con il "+2" che diventa in alcuni casi il raccordo verso un percorso di formazione alto indirizzato alla ricerca (in fondo la vecchia Y di cui si parlò in passato). Passare dalla logica del 3+2 a quella del 2+3 non è solo un stucchevole giochetto con delle sigle numeriche ma una operazione su cui converrà riflettere per continuare il percorso di adeguamento del sistema universitario italiano a quello europeo. ■

egiamell@unito.it

E. Giamello insegna chimica generale e inorganica all'Università di Torino

Dalla rinuncia all'opulenza

di Giovanni Filoramo

Peter Brown

PER LA CRUNA DI UN AGO LA RICCHEZZA, LA CADUTA DI ROMA E LO SVILUPPO DEL CRISTIANESIMO 350-550 D.C.

ed. orig. 2012, trad. dall'inglese
di Luigi Giacone,
pp. XXVIII - 863, € 36,
Einaudi, Torino 2014

Publicato nel settembre del 2012 dalla Princeton University Press, il libro di Peter Brown ha subito ricevuto, oltre a premi prestigiosi, numerose ed entusiastiche recensioni, che lo hanno giudicato un capolavoro, il punto culminante di una brillante carriera iniziata nel lontano 1967 (Brown è nato nel 1935) con un altro capolavoro, la biografia su Agostino (*Agostino d'Ipbona*, Einaudi, 2005). Il titolo riprende il famoso detto di Gesù (Matteo 19, 23-24), che ha segnato la storia, almeno esegetica e ideologica (un aspetto a cui Brown non presta attenzione), dei rapporti tra cristianesimo e ricchezza: "È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno dei cieli". A cominciare dal trattato della fine del II secolo di Clemente Alessandrino *È possibile che il ricco si salvi?* non si contano le prediche e le riflessioni dei Padri su questo tema, che è ritornato poi nella ricerca moderna sotto forma di un semplice ma fondamentale interrogativo: come è stato possibile che una religione nata sotto il segno di una rinuncia radicale alla ricchezza sia diventata nel volgere di pochi secoli una religione ricca?

Come si evince dal sottotitolo del libro, la storiografia moderna ha affrontato questo tema nell'ottica di un problema più generale: la caduta dell'impero romano, secondo una prospettiva dominata dal capolavoro di Edward Gibbon. In uno spirito tipicamente illuministico, il grande storico scozzese individuò le cause del declino e della caduta dell'impero nell'ascesa del cristianesimo, una religione superstiziosa che seppe insinuarsi nei gangli malati di questo organismo, affrettandone la fine. Altri grandi storici corressero questa prospettiva, ma non la mutarono nella sua sostanza. Ancora negli anni sessanta del secolo scorso l'espressione dominante per definire l'epoca oggetto del libro di Peter Brown era *later Roman empire*. Poi iniziarono a uscire i lavori dello storico irlandese, che contribuirono in modo decisivo a cambiare la geografia e la percezione di quest'epoca. Il lavoro su Agostino restituiva la figura di un uomo rappresentante di un'epoca non certo in decadenza, ma vibrante di nuove energie. Pochi anni dopo, nel 1971, in un libretto che doveva inaugurare una nuova stagione di studi, *Il mondo tardo antico*. Da Marco Aurelio a maometto (Einaudi, 1980), con grande audacia Brown affermava l'esistenza di un nuovo territorio storico (con annessa possibilità di riviste, cattedre e carriere accademiche per un'intera generazione di più giovani studiosi europei e

americani, molti cresciuti sotto la sua egida). Anche se il termine deriva dalla storia dell'arte (e precisamente da Alois Riegl) e anche se in tempi recenti è stato duramente criticato, di fatto esso si è imposto con una nuova cronologia (e talora corrispettivi dipartimenti) molto fluida ma che grosso modo oscilla tra il II secolo (secondo una prospettiva favorita dallo stesso Brown nelle sue *Jackson Lectures* tenute ad Harvard nel 1976 e pubblicate in Italia solo nel 2001 come *Genesis della tarda antichità* (Einaudi, 2001) e l'avvento dell'islam. Nei lavori successivi, come *Il culto dei santi* del 1981 (Einaudi, 1988) e *Il corpo e la società* del 1988 (Einaudi, 1992), Brown esplorò da par suo alcuni aspetti caratteristici di quest'epoca, contro il paradigma gibboniano che opponeva dualisticamente paganesimo e cristianesimo sottolineando gli intrecci profondi che legavano questi mondi.

Una delle critiche rivoltegli era che si concentrava troppo sugli aspetti culturali del cambiamento, seguendo in questo la via aperta da Robert Markus e trascurando così le dimensioni materiali, economiche e politiche. Di qui una svolta che non deve sorprendere chi ha seguito la sua produzione, caratterizzata da una sorprendente capacità (degnata dell'Agostino delle *Retractationes*) di aggiornamento e di messa in discussione dei risultati raggiunti alla luce di nuove scoperte e delle critiche pertinenti e che si è tradotta, a partire dal 2000, in un'attenzione per il tema dell'uso della retorica da parte dei Padri come strumento di potere e per quello della povertà. Il suo ultimo libro, su questo sfondo, idealmente conclude questo complesso itinerario di ricerca, affrontando il tema complementare della ricchezza.

È impossibile in questa sede dar conto della straordinaria ricchezza del libro, che apre nuove piste di ricerca, nel contempo demolendo una serie di luoghi comuni storiografici. Il filo rosso della ricchezza serve in realtà all'autore, come uno stetoscopio, per auscultare il cuore di una società, quella romana compresa tra la metà del IV secolo e la metà del VI, in fibrillazione per profonde spinte interne ma anche per il confronto con la nuova religione ammassa nell'agone imperiale da Costantino. Nella complessa struttura del libro, costruito in cinque parti e caratterizzato da continui andirivieni tra le varie regioni della parte occidentale dell'impero, decisivi risultano i capitoli terzo e quarto. Il primo descrive le fonti della ricchezza e i suoi usi nella società imperiale dominati dall'*amor civicus* che si traduceva nella filantropia e nell'evergetismo delle classi dirigenti che portavano i ricchi, in una sorta di *do ut des*, ad aiutare i cittadini poveri (i non cittadini erano esclusi) finanziando l'anno e il circo mediatico, costituito da giochi gladiatori, corse, spet-

tacoli, elemento essenziale delle varie forme della religione civica antica. Il secondo analizza la torsione profonda che l'uso ammesso della ricchezza conobbe nel cristianesimo, dove le donazioni e le offerte erano una forma di transazione religiosa che si rivolgeva a poveri che mutavano a seconda delle circostanze (spesso le donazioni servirono a costruire chiese e monasteri), e si identificavano con un "popolo di Dio" che, secondo il modello dell'antico Israele, rivendicava ora non il pane e i giochi ma la giustizia. Col tempo, queste offerte divennero una caparra che permetteva all'uomo peccatore (cioè a tutti) di costruire il suo piccolo tesoretto in cielo: una svolta verticale che prelude al cristianesimo medievale.

Ma questi cambiamenti furono lenti, contraddittori e difficili da cogliere. Brown si concentra sull'Occidente latino perché è qui che l'impero a un certo punto collassa ed è qui che si possono cogliere meglio gli intrecci tra cristianesimo e ricchezza. Nell'impero romano il flusso principale della ricchezza era costituito dal rigido ed efficace sistema fiscale, applicato capillarmente nelle varie province. Mentre in Oriente questo sistema di drenaggio poteva favorire l'accumulo di grandi ricchezze da parte di



"uomini nuovi" come i funzionari a ciò preposti, in Occidente troviamo un tipo di ricchezza, come quella della grandi famiglie senatoriali romane descritte nella seconda parte del libro, che si fondava su complesse genealogie che trasmettevano al proprio interno gli enormi patrimoni accumulati nel tempo. Questo sistema resse fin quando resse il sistema di tassazione, che entrò progressivamente in crisi nella prima metà del V secolo. Fu allora che il rapporto tra cristianesimo e ricchezza entrò in una fase decisiva, che Brown disegna magistralmente ripercorrendo le carriere di quattro autori cruciali: Ambrogio, Agostino, Gerolamo e Paolino di Nola. È in questo periodo che entra in crisi una struttura secolare di potere che non era stata toccata dal cristianesimo. Ed è in questo periodo che emerge la centralità del ruolo svolto dalla *mediocritas* cristiana, e cioè da quel cetto medio che ne costituiva l'ossatura e che doveva decidere del suo successo.

Il libro si fa ammirare, oltre che per lo stile inimitabile dell'autore, ben reso dal traduttore, anche per la sua attenzione a fonti non letterarie (archeologia, epigrafia, iconografia) che contribuiscono a creare quel senso di straniamento che Brown considera giustamente uno dei compiti prioritari dello storico: comprendere come questo mondo ci sia lontano, per metterne meglio in luce le interne dinamiche. Un grande libro, che aiuta anche a ripensare il problema dell'uso odierno, invisibile, anonimo, devastante, della ricchezza, da parte del turbocapitalismo finanziario. ■

giovanni.filoramo@unito.it

G. Filoramo insegna storia del cristianesimo all'Università di Torino

Le basi del mondo medievale

di Valentina Toneatto

La sintesi di Peter Brown, dal taglio quasi enciclopedico, associa storia economica e storia del cristianesimo. I rapporti tra chiesa, ricchezza e società, e il tema della ricchezza delle chiese cristiane tra il IV e il VI secolo, sono per l'autore una sorta di "strumento diagnostico" per sondare i cambiamenti sociali, religiosi ed economici del mondo occidentale tra tardo antico e medioevo. Non possiamo che inchinarci di fronte ai meriti di un'impresa dalla ricca documentazione, tanto teologica e normativa quanto archeologica ed epigrafica, e alla volontà di rendere conto di indagini e discussioni storiografiche recenti. Questo magistrale e appassionante racconto ci ricorda l'importanza delle grandi sintesi interpretative, contro corrente rispetto all'attuale tendenza. In certi momenti, però, la volontà di sintesi rischia di indurre il lettore a erronee prospettive. Brown annuncia di voler combinare l'"abbondante retorica sulla ricchezza generata nella letteratura pagana e cristiana" con la conoscenza "delle diverse realtà proprie della ricchezza nella società romana e post romana". Però della vasta letteratura ecclesiastica sulla ricchezza, l'elemosina, l'avarizia e il commercio ben pochi sono i testi approfonditi: questo impedisce un'adeguata valutazione dell'impatto dei discorsi elaborati dal potere ecclesiastico sul modo di pensare e di rappresentare questi ambiti. La solida impostazione di storia sociale ed economica evita però di entrare nell'ambito di una storia delle rappresentazioni della ricchezza e di una storia del potere ecclesiastico che le definisce e le impone. Il fatto stesso che lo studio parta idealmente dalla pericope evangelica del giovane ricco, trattandola come un presupposto operante nella società cristiana delle origini senza analizzare la lettura fondatrice che ne fa Clemente Alessandrino, è indice di una scelta precisa. Focalizzandosi su regioni e autori esclusivamente occidentali si perdono di vista le somiglianze e le continuità tra discorsi che, da Oriente a Occidente, attestano una comune volontà governativa da parte di una nuova leadership episcopale e monastica. La diversità locale delle chiese cristiane coesiste invece con un cambiamento globale della società e del suo rapporto con l'aldilà, veicolato dai discorsi sull'uso della ricchezza. Questi elementi possono influire sulla prospettiva cronologica e documentaria. Per esempio, i discorsi di Salviano di Marsiglia (V secolo) possono apparire come l'espressione di una nuova sensibilità per l'aldilà, ma sono tributari di linguaggi economico-spirituali che sin dal IV secolo hanno contribuito a costruire un rapporto nuovo tra ricchezza e salvezza. Ugualmente, il modello di potere pastorale legato all'amministrazione delle *res pauperum* si costruisce su basi lessicali gettate ben prima di Agostino. Inoltre, se non ci si può certo aspettare "un'unica e coerente dottrina, classica o cristiana" sulla ricchezza, pare contraddittorio privilegiare un'unica soluzione giuridica per l'analisi della proprietà ecclesiastica (la proprietà episcopale) opponendola a un "sentimento cristiano" a voca-

zione universale che privilegierebbe l'ideale del vescovo amministratore. Sul tema della titolarità dei beni delle chiese conosciamo invece una pluralità di pratiche ben fondate sulle possibilità aperte dal diritto romano in merito ai beni sacri e pubblici, sin dall'età repubblicana, che si riveleranno utili perché non contrarie ai precetti evangelici. Questa minore attenzione ai discorsi elaborati dagli ecclesiastici deriva da una scelta di prospettiva: la predicazione episcopale sarebbe innanzitutto l'erede della retorica e della filosofia antica più che il luogo di elaborazione di linguaggi teologico-economici cristiani che, pur utilizzando materiale classico, rompono con la tradizione passata legando indissolubilmente l'attività economica alla salvezza. La persistenza dei modelli antichi si è integrata alle esigenze della predicazione cristiana e questo ha prodotto nuovi stili di comportamento. L'analisi dei linguaggi metaforici ha dimostrato lo iato esistente tra la percezione antica del ruolo sociale della ricchezza e la visione cristiana, nella quale l'incremento e la circolazione della ricchezza materiale e spirituale all'interno della comunità dei credenti si trovano riuniti alla sua tesaurizzazione salvifica nell'aldilà, in un unico circuito etico-economico. Un tentativo di tener conto di questa specificità del linguaggio cristiano viene condotto da Brown in maniera estemporanea senza nessuna attenzione a una storiografia italiana che, già dagli anni novanta, aveva inaugurato una nuova lettura, in tal senso, delle fonti dottrinali e teologiche tardo antiche e medievali. Una maggiore attenzione a questo approccio avrebbe permesso di sciogliere la contraddizione spesso evocata dall'autore tra amministrazione ecclesiastica della ricchezza e esigenze di spiritualità e di povertà: le fonti non spiegano che "era possibile essere sia un contemplativo sia un buon amministratore", ma mostrano più precisamente che gli esperti della rinuncia, ovvero il buon vescovo e il buon monaco, sono dei buoni amministratori per via della loro conoscenza delle logiche economiche e spirituali del sacro e della salvezza. Infine, il ricorrente uso della categoria del "buon senso" per spiegare gli argomenti degli ecclesiastici non pare euristico e efficace per sondare la complessità della letteratura patristica. Sembra difficile poter "esplorare gli orizzonti dell'immaginario sociale della cultura tardo romana" negandosi l'accesso al cuore di discorsi che, essendo retoricamente costruiti e leggibili a più livelli, hanno veicolato con efficacia a un pubblico di varia estrazione nuovi stili di comportamento e nuovi modelli di riferimento. Mescolando abilmente lessici antichi e nuove finalità, i sermoni di vescovi quali Ambrogio, Crisostomo e Agostino hanno messo a punto un linguaggio che va a plasmare nuovi comportamenti e nuovi modi di pensare, contribuendo a gettare le basi del mondo medievale. ■

valentina.toneatto@gmail.com

V. Toneatto insegna storia medievale all'Università di Rennes 2

Oltre il desiderio e la competizione

di Gianluigi Simonetti

Walter Siti
EXIT STRATEGY
pp. 222, € 18,
Rizzoli, Milano 2014

I suoi lettori abituali lo sanno: i romanzi di Walter Siti sono sempre costruiti su una rete di corrispondenze, simmetrie e rovesciamenti, a cominciare dal primo, teorico e sommo: "Fingo di non fingere". Non soltanto i singoli testi, anzi, proprio il disegno generale della sua narrativa si regge fin dall'inizio sull'omologia sperimentale tra le vicissitudini di un io privatissimo e quelle della società tutta intera. Compiuta la scelta strutturale, il filo conduttore è stato spesso, o sempre, quello dell'ossessione erotica; ne è venuta fuori una specie di storia trentennale del desiderio (del personaggio Walter Siti, ma anche dell'Italia postmoderna) che a ogni tratto si dirama in molti rivoli, al di sotto e al di sopra dell'eros. *Exit strategy*, appena uscito, non fa eccezione alla regola, anzi direi che moltiplica sia i collegamenti tra individuo e società, sia lo sforzo storiografico complessivo, affidandosi alla forma di un finto diario incalzato dalla cronaca; solo che la falsariga è adesso quella della fine del desiderio. Il che potrebbe voler dire che è la narrativa stessa di Siti a essere a una svolta: nei dintorni di una rettifica o di un ripensamento.

Prima di verificare questa ipotesi, vediamo come *Exit strategy* organizza i suoi riscontri. Sul piano privato dell'io, a finire è l'ossessione del personaggio Walter Siti per i corpi maschili; sul piano collettivo e storico, finisce l'onnipotenza di Berlusconi, e prova a finire anche il berlusconismo ("Molti italiani sono riluttanti a uscire dal berlusconismo perché significa uscire dall'era del desiderio"). Lo sfarinamento è comune perché comune è ormai la confusione tra il bisogno di possedere e quello di essere altrove, e perché per Siti, come per Berlusconi, "il cazzo non è che una sineddoche" di un cattivo infinito. Col supporto di una protesi peniena e di un gusto spiccato per l'irrealtà "si può arrivare all'orgasmo (...) pensando ad altro, come se si scopasse l'aria circostante": non solo la vecchiaia dopata di Walter somiglia abbastanza a quella di Silvio, ma anche tra gli escort del primo e le olgettine del secondo sussistono precise analogie (e molte differenze, certo).

Ma il gioco a rimpiattino tra la crisi del suddito e quella del sovrano decaduto ("L'unico politico che in questi anni abbia saputo affidarsi a una forza superiore, non meschinamente relazionale") non è che l'asse principale da cui si irradiano altre direttrici di fuga, altre forme di protesta contro la realtà ("Il mondo esiste per disubbidirgli") e, più in concreto, altre sottotrame. Innanzitutto la crisi del precario equilibrio romano,

logistico e sentimentale, spinge il protagonista a trasferirsi in una Milano lugubre e introversa. Poi la crisi familiare, che lo investe su più fronti: la morte della madre sottrae Walter al ruolo eterno del figlio proprio mentre l'incontro con il giovane gerontofilo Gerardo contribuisce a farne un padre derisorio. Ma anche l'arrivo della crisi economica, gravido di allegorie: la consapevolezza di essere vissuti, tutti, al di sopra delle proprie possibilità, il ritrovarsi di colpo in uno stato di bisogno simbolico e materiale che non produce libertà, ma paura e vergogna ("Mentre lo sfruttato sale sulle barricate, l'indebitato è oppresso dalla colpa"). Infine, la crisi forse irreversibile della televisione-verità (metafora-chiave a partire da *Troppi paradisi*), manifestantesi nel fallimento di un format a cui il protagonista è costretto a lavorare quasi suo malgrado: "Come si esce da un reality che ha commesso l'errore di voler modificare la realtà?"

L'interrogativo avvicina al senso di *Exit strategy*: al suo sembrare, ed essere, un libro-cerniera, un ponte narrativo verso qualcos'altro. A tenere insieme i pezzi della realtà e quelli dell'immaginazione erano stati, fin qui, i nudi maschili, e tra questi soprattutto quello del borgatario Marcello, carburante nobile per la "macchina gnostica" sitiana; ma in *Exit strategy* "il corpo di Marcello non genera più parole". Anche se la lingua, i personaggi, la visione del mondo di *Exit strategy* sono sostanzialmente quelli, straordinari, a cui l'autore ci ha abituato da vent'anni a questa parte, le parole di questo libro ruotano intorno a un centro vuoto. Nella finzione romanzesca, il vuoto è l'esigenza, astratta, di una conversione. Conversione del protagonista, certo: dalla mania per i corpi-sfere a un'ascesi che provi a fare a meno non solo dell'attrazione fisica per il dio, ma della divinità stessa. O ancora, conversione da un investimento nelle "magnifiche merci", e nelle merci in genere, a una religiosità senza surrogati, ansiosa e febbrile perché ancora imprecisata ("Cado in ginocchio e prego senza sapere Chi"). Conversione dal male al bene, in definitiva, se per "male" si intende l'indifferenza al mondo e per "bene" la capacità di cambiare per amore di un

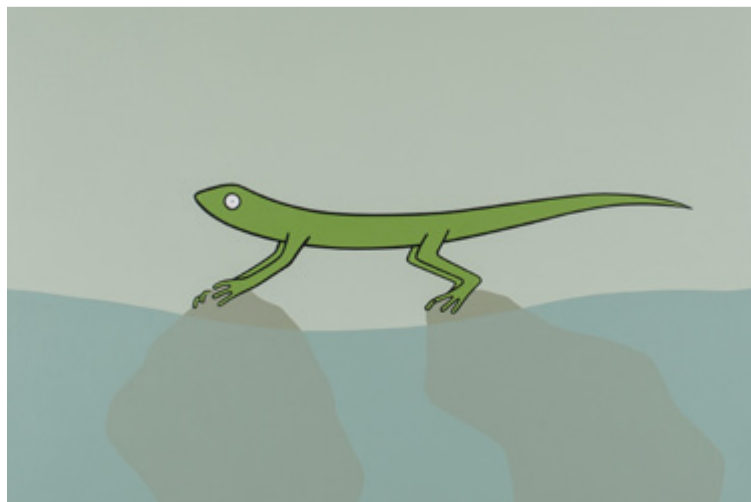
Narratori italiani

altro, come è capace di cambiare Gerardo, in un passaggio decisivo del libro.

In attesa di una nuova fede, comunque, ciò che resta è soprattutto autocritica, o meglio distacco dalle fedi precedenti, conformemente al precetto, esposto da Siti in *Il realismo è l'impossibile* (2013), per cui la rappresentazione della realtà è efficace solo se nasconde uno strato ulteriore di realtà. Realismo come approfondimento e voltafaccia. Se è vero che per Siti la letteratura è tutto, però, la vera fuga di cui tanto si affabula, in *Exit strategy*, potrebbe essere di tipo formale: il preparare il terreno per una sortita capace di portare l'autore fuori dalle pastoie del quello che è ormai diventato il suo "genere". Per questa conversione era forse necessario liquidare, tirandoli in ballo tutti insieme, i fantasmi della trilogia (*Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi*) e quelli, ai primi strettamente intrecciati, dei romanzi successivi (*Il contagio*, *Autopsia dell'ossessione*, *Resistere non serve a niente*). La reazione allo svuotamento di cui dicevamo è quindi una saturazione narrativa di segno opposto, in parte ottenuta attraverso quelli che sembrano rifacimenti di "quadri" apparsi in libri precedenti. La morte della madre e la stanchezza per Marcello, per fare due esempi, affioravano già in *Autopsia dell'ossessione*, mentre il ricordo del padre sembra venire dalla *Miseria dei miei*, in *Troppi paradisi*. Alcune pagine di *Exit strategy* danno quindi l'impressione, a chi già conosce Siti, di un certo manierismo, di un Siti al quadrato o addirittura al cubo; mentre i lettori meno esperti potranno avere qualche difficoltà nell'identificare personaggi o situazioni passate che il libro nuovo presuppone largamente. Verso la fine di *Exit strategy*, ad esempio, il protagonista incontra per caso Matteo, detto il Cane, suo nemico mortale ai tempi di *Scuola di nudo*; trovandolo invecchiato lo associa a Marcello, oggetto del desiderio in *Troppi paradisi*: "L'uomo che ho amato più disperatamente e quello che ho più odiato - ormai nessuno dei due mi fa né caldo né freddo". Dallo spegnersi del desiderio e della competizione, ascissa e ordinata dei novel di Siti, potrebbe scaturire una narrativa diversa da quella a cui il nostro autore ci ha abituati: dal suo libro futuro dipenderà una parte non piccola delle sorti di questo suo libro presente.

gianluigisimonetti@hotmail.com

G. Simonetti insegna letteratura italiana moderna all'Università dell'Aquila



Un presente imperforabile

di Federico Francucci

Giorgio Falco
LA GEMELLA H
pp. 360, € 18,50,
Einaudi, Torino 2014

Difficile trovare qualcosa di più esatto, e insieme di più insoddisfacente, della brevissima sinossi con cui inizia il testo in quarta di copertina dell'ultimo romanzo di Falco: "La storia di tre generazioni della famiglia Hinner, che dalla Germania di Hitler arriva all'Italia dei giorni nostri". Senza dubbio il libro parla di Hans Hinner e di Maria Zemmgrund, delle loro gemelle Helga e Hilde, nate l'11 marzo 1933, omozigoti (uguali come due gocce d'acqua, come si sentiranno ripetere infinite volte: quindi quasi identiche) ma in placente separate, della vita di una piccola città bavarese dalla fine della prima guerra mondiale alla fine della seconda, dell'accumulazione di un patrimonio in circostanze spregevoli (ma non platealmente cruento), e dei buoni affari che quel patrimonio permette agli Hinner in territorio italiano; della nuova esistenza da piccoli imprenditori che essi cominciano nel dopoguerra sulla riviera adriatica, e così via.

E senza dubbio questo racconto è mosso dalla volontà, non meno forte per il fatto di non essere dichiarata e forse nemmeno interamente consapevole in tutti i personaggi, di costruire una memoria asettica e deodorata, sprofondando in una cripta o un bunker irraggiungibile l'immagine dei crimini nazisti, mai nominati (la parola "ebrei" compare, se non ho visto male, solo una volta), e la cui impronta è del tutto cancellata nei fatti a essi legati che entrano nel campo della narrazione (il motivo per cui i coniugi Kaumann siano costretti a svendere agli Hinner, loro vicini, la casa e la macchina, l'invidiatissima Mercedes 500 K Autobahnkurier, è liquidato in una frase, e quello che obbliga il dottor Rosenfeld a lasciare la Germania è taciuto). L'inizio del romanzo, che tematizza proprio l'inizio, l'atto inaugurale, come impianto di un complesso di ricordi, e di una modalità del ricordare, che soppiantano le immagini precedenti e la memoria in esse custodita, è lì a dirci tutto questo.

E tuttavia, leggendo, ci si continua a chiedere chi parla in queste pagine, e qual è il soggetto o l'oggetto del discorso fittamente bisbigliato che sentiamo. Certi voluti sfasamenti nella strutturazione e nel titolo del libro mettono in guardia da una lettura troppo frontale. Se le protagoniste del libro sono Helga e Hilde, perché solo una va a titolo? E quale delle due? O la gemella H è forse qualcos'altro? E perché un libro che mette in campo una coppia di gemelle è tripartito (*Hilde*, *Intermezzo*, *Helga*)?

E perché la prima a presentarsi e a prendere la parola (ma dalle mani o dal respiro di chi?) è Hilde, uscita dal grembo materno per seconda, tre minuti dopo Helga, e che, nella sua "vita narrata", ha incominciato a parlare molto dopo la sorella? E perché, se le inclinazioni delle gemelle sono così diverse, anche nei confronti del linguaggio, nelle due parti rispettive la voce non subisce mutamenti significativi?

Al centro dell'*Intermezzo* l'origine ideativa del libro arriva a rivestirsi di un pronome, un io che non è né l'una né l'altra gemella, e che ritira la parola a Hilde (che l'ha mantenuta per qualche pagina anche dopo morta) per darla a Helga, la sopravvivenza. Non credo sia azzardato associare a questo pronome, che segnala un narratore-autore, la figura del "bambino sospettoso" su una spiaggia italiana, nell'estate 1975, mentre conta, e ascolta, le voci dei turisti tedeschi, chiedendosi cosa facessero quegli uomini, trenta o trentacinque anni prima. Né credo sia azzardato associare, se non identificare, questa

figura, anche solo in base agli indizi forniti dalla lunga nota che segue il romanzo, a Falco stesso. In questo modo alcune cose si chiariscono. Il presente (anche verbale) spasmodicamente espanso, e imperforabile, in cui tutto l'edificio narrativo prende luogo, è sì quello delle gemelle e di Hans, che non vogliono o non riescono a ricordare quanto c'è stato prima (un "prima" che può essere alluso solo in una specie di refrain-amuleto vocalizzato da Hilde, e per il resto è fatto tutto di sagome e di parole: anche Hitler non è che una parola, pronunciata oppure letta sullo schermo di un cinegiornale di guerra), ma è anche, proiettato all'indietro, il nostro presente parmenideo di merci e immagini (e denaro). L'elenco, usato sistematicamente, è anche mimesi delle merci esposte nelle vetrine, e delle immagini che scorrono sugli schermi. Non c'è soltanto questo, tuttavia, perché l'enumerazione a cornice bloccata, potenzialmente interminabile, è sempre attraversata da due assi figurati elementari che lavorano a modificare il senso: lo scorrere delle acque e il respiro, il mutamento e il ritmo. Le sorti simmetriche e opposte delle gemelle si giocano nello spazio di queste due grandi forze; e l'opera, priva di alcuna consolazione, impedisce al lettore di aderire del tutto, anche moralmente, a Helga o a Hilde. Hilde, l'apertura al possibile, spegne la sua parola e si uccide; Helga, l'integrata, decide di continuare a vivere: e questo finale lascia molto più divisi di quanto, per comodità o pigrizia, ci piacerebbe essere.

federico.francucci@unipv.it

F. Francucci insegna letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Pavia

Il mondo schiavo del desiderio

di Davide Dalmas

Michele Mari
RODERICK DUDDLE
pp. 485, € 22,
Einaudi, Torino 2014

Si può scrivere oggi, in italiano, un autentico romanzo inglese dell'Ottocento? O addirittura del Settecento? Se sei Michele Mari (o Michael Murry) sì, puoi.

Puoi scrivere un romanzo romanzesco, che fin dalla copertina invita a correre senza rallentare dietro i calzoncini corti e il berretto con la visiera di un ragazzino in controluce. E per il titolo, bastano nome e cognome del protagonista: sarà un orfano di Dickens? Un trovatello come Tom Jones? Un provinciale che vive avventure di mare come il quasi omonimo Roderick Random di Tobias Smollett? Il lettore troverà tutto quanto è promesso da questa apertura, e anche molto di più, in un'Inghilterra preindustriale, non cittadina, di ricche signore, tavernieri, marinai, pendagli da forza, suore, prostitute, avvocati, e di vorticosi spostamenti, ma quasi sempre a piedi.

Nessuno si stupisce che l'autore di *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* o di *Tutto il ferro della torre Eiffel* sia un amante del passato, un maniacale riscrittore, che ricama con un fascio di ossessioni. Lo amiamo per questo. Non per la straordinaria capacità di scrittura, non per il virtuosismo citazionistico, non solo, insomma: ma per il sangue presente che ribolle anche nelle membra che paiono più atemporali o disseccate. Nessuno si stupisce che *Roderick Duddle* sia un romanzo di Dickens o di Fielding, ma forse colpisce che sia proprio un romanzo; e che sia felice.

È un romanzo dell'avventura, dell'intrigo, della trama, dell'intreccio labirintico e incalzante; tenuto in mano con maestria dal lavoratissimo gioco del narratore: ironico, complice, sempre in dialogo con il lettore, che è via via accompagnato, accarezzato, preso in giro e richiamato all'attenzione con una mirabolante sequela di aggettivi: mio impaziente lettore, mio sapido lettore, privilegiato, frettoloso, beninato, onirico, solerte, morboso, malizioso, prudente lettore; improvvido, sfrontato, fiscale, perplessa, connivente, perspicace, micagnoso lettore; avveduto, gnomico, viziato, partecipe, reazionario, e così via. Soprattutto paziente e tollerante, direi, nonché fedele e affezionato. E ho iniziato a prender nota solo da un certo punto in poi, evitando di inserire nel computo un "mio dilettante onomasta".

La felicità discende innanzitutto da questo grandioso divertimento della struttura narrativa complessa, fatta di innumerevoli incastri, soluzioni, incroci, ab-

bandoni e riprese; tirata su con una lingua magistralmente srotolata, che gioca ariosamente con la tradizione delle traduzioni del romanzesco, spingendosi fino a qualche nota su fantasmatici giochi di parole "intraducibili". E che conduce quindi il lettore a divertirsi, senza sgomento, anche di fronte alle peggiori nefandezze, crudeltà e perversioni (i capi d'accusa potrebbero andare dal reiterato omicidio a sangue freddo allo sfruttamento della prostituzione, dalla riduzione in schiavitù alla vendita di orfani, tralasciando ovviamente la presenza di una badessa radicalmente anticristiana o un caso di ermafroditismo che accende raccapricci e concupiscenze), librate come sono nella sveltezza leggera della narrazione.

E felicità anche per il semplice fatto che a un certo punto diventa (anche) un romanzo di mare; ammutinamento, e barile di mele, e Nantucket compresi. E Mari (o, nomen omen!), che già aveva fatto il suo con *La stiva e l'abisso* (oltre che con il venerabile *Otto scrittori*), può servire senza limiti la sua golosità lessicale di tutte le biscagline, golette, sagole, griselle, rande e bigotte che si possono desiderare, condite con esclamazioni che vanno dagli Affididio e Sacramento dell'*ouverture* fino a un Crastumberli!

Allora, visto inoltre che innumerevoli sono le forme del riferimento e del rifacimento (il capitano William Bones dell'*Isola del tesoro* è scelto come pseudonimo da un personaggio, poi è rivelato e discusso, la serie amplissima dei capitoli assai brevi, funzionali al continuo salto da un punto all'altro dell'intrigo, offrono anche un vastissimo terreno di azione per sfrenare il gusto per i titoli, che spesso rifunzionalizzano quelli famosi, come la stessa *Isola del tesoro* o *Of mice and men*), siamo di fronte a un *divertissement*?

Sì, certo, ma il romanzo più romanzesco che si possa immaginare, e proiettato lontano nello spaziotempo, è anche un romanzo urgente e autobiografico. Come nell'*Orlando furioso*, fin dal proemio sappiamo che la follia d'amore del protagonista è la stessa che lima l'ingegno dell'autore: il protagonista ragazzino è anche l'autore, e nel racconto si sdoppia fino a ipotesi di triplicazione.

La vera vita di Michele Mari, Roderick-Michael e Roderick-Malcolm, è questo insieme di parole, è tutte queste avventure. E la morale (le morali) della storia c'è, eccome: "Il mondo è schiavo del desiderio" (è l'abiezione non è "un mondo a parte"); il "maniacale e agonistico rapporto con le scartoffie" non tende ad altro che a "intuire, sfiorandola, la vita" e il "farsi carne" della cultura "è poi il modo più alto, essendo il più basso, di essere colti". ■

davide.dalmas@unito.it

D. Dalmas insegna letteratura italiana all'Università di Torino

Narratori italiani

L'acquario che chiamiamo casa

di Nicolò Scaffai

Alessandra Sarchi
L'AMORE NORMALE
pp. 290, € 19,
Einaudi, Torino 2014

«Ero già ripiombato in quest'acquario che chiamiamo casa, dove a furia di vederli riflessi ci siamo convinti di essere l'unica specie al mondo, con leggi particolari e deroghe». In queste parole di uno dei suoi personaggi principali è il nucleo, il segreto formale prima ancora che tematico di *L'amore normale*, il secondo romanzo (dopo *Violazione*, Einaudi, 2012, vincitore del Premio Paolo Volponi opera prima) di Alessandra Sarchi. La metafora dell'acquario, infatti, rende l'idea di una dinamica narrativa in cui i movimenti materiali e mentali dei personaggi avvengono entro uno spazio circoscritto, scrutato attentamente da uno sguardo capace di registrare il minimo turbamento nelle rispettive traiettorie esistenziali, e in grado di coglierne gli incroci anche meno evidenti, cambiando di continuo prospettiva. Come un osservatore, appunto, che si muove intorno a un acquario per misurare la porzione di realtà racchiusa al di là del vetro. L'attitudine è quasi sperimentale, tanto è vero che il narratore eclissa il proprio punto di vista lasciandolo di qua dal diaframma, per calarsi e in parte nascondersi all'interno della prospettiva variabile dei diversi personaggi.

In accordo con l'*habitus* speculario è anche la rarefazione del contesto: gli eventi esterni, i marcatori storico-sociali, la geografia, sono tutti elementi che restano vaghi. In controtendenza rispetto alle linee prevalenti nel romanzo italiano contemporaneo, Sarchi rimuove infatti dalla narrazione ogni tratto autofittivo o *non fiction*, per concentrarsi sull'esperimento e impegnarsi nella rappresentazione, direi perfino nella rieducazione sentimentale: in tempi di analfabetismo emotivo, è una scelta notevole e più militante di quanto non appaia a prima vista.

I personaggi del romanzo sono raggruppabili in coppie. C'è innanzitutto quella matura formata da Laura (la voce prevalente, che apre e chiude la narrazione) e da suo marito Davide, con le loro due figlie, l'adolescente Violetta (che sta con Guido, suo compagno di scuola) e la piccola Bettina. Sia Laura che Davide hanno una relazione, rispettivamente con Fabrizio (vecchia fiamma, riaccesa in coincidenza con la malattia superata dalla donna) e con la ventisettenne Mia (conosciuta per caso nella biblioteca comunale in cui lavorava da precaria). A sua volta Fabrizio, dopo un primo matrimonio da cui è nata

Gaia, vive adesso con Francesca e con la figlia di lei, Letizia. Le reazioni interne alle coppie (tanto quelle palesi, familiari, matrimoniali, sentimentali; quanto quelle trasversali: tra genitori e figli, ad esempio) illustrano le manifestazioni e soprattutto i tempi esemplari dell'amore: l'amore nel presente domestico (il "vaccino", la "routine confortevole"), l'amore che si proietta nel passato e quello che aspetta invece un futuro impossibile o troppo lontano.

La concezione di questo sistema è una prova pratica di maturità strutturale, realizzata nel *tour de force* psicologico richiesto dal continuo passaggio da un io all'altro. D'altra parte, la tensione è dissimulata da un'accorta sordina espressiva: la costanza del registro medio concede pochissimo alla mimesi, perché la "grammatica" delle voci deve restare tutta interiore, o esteriorizzarsi nei gesti compiuti o percepiti, più che nelle parole. La comunicazione passa dai corpi e dagli oggetti, per essere di volta in volta interpretata nei pensieri dei singoli personaggi; quando è presente, il dialogo diretto tra gli uni e gli altri è perlopiù un affioramento in superficie di una porzione minore dei significati.

Ciò accade perché l'energia del romanzo, il centro dinamico intorno a cui gravitano i mutamenti nei rapporti e nelle vicende, proviene da una dimensione difficilmente verbalizzabile: l'amore, tanto più quello "normale", evocato seriamente o ironicamente nel titolo, che non sopporta retorica e non alimenta il *romance*. Sarà per questo che il romanzo sembra quasi senza trama, o meglio: sembra fatto di trame tipiche, ciascuna abitata da un personaggio protetto dal proprio *Umwelt* emotivo, che parla e procede lungo il solco del proprio discorso sentimentale all'insaputa o almeno indipendentemente dagli altri. Trame che s'incontrano, magari per corrispondersi, ma soprattutto per contraddirsi e ricominciare da capo, senza una vera progressione. E senza redenzione: la normalità non va qui confusa con la serena rassegnazione del romanzo senza idillio, ma coincide con uno stato di lucida disperazione sintetizzato nella citazione finale tratta da *Le affinità elettive*: "Lo spettacolo continua dietro il sipario, ma quando questo si rialza non c'è più niente di bello da vedere o da sentire".

È la necessità biologica, con la ciclicità dei suoi ritmi in cui l'amore entra come mezzo più che come fine, non la speranza né l'ingenuità a motivare la relativa apertura del finale: "Poco prima di raggiungere l'azzurro fuori dalla grotta Violetta si ferma (...). Mi è passata tutta la paura, dice, liberandosi e andando verso Guido". ■

niccolo.scaffai@unil.ch

N. Scaffai insegna letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Losanna

Una favola antica

di Vittorio Coletti

Nicolai Lilin
IL SERPENTE DI DIO
pp. 345, € 20,
Einaudi, Torino 2014

Nicolai Lilin è un grande acquisite per l'anemica narrativa italiana e anche questo romanzo, pur non all'altezza di *Educazione siberiana* e di *Caduta libera*, lo conferma. Non so quanto l'italiano medio e internazionale, neutro e abbastanza preciso, sia farina del suo sacco, ma di certo è tutta sua una vocazione al racconto d'azione che in Italia ha pochi cultori. Questo romanzo è anche una riflessione sull'universo mondo, le ideologie, gli stati, gli uomini, all'insegna di un pessimismo globale e scontato, in cui si salva solo la natura. Il pensiero è quello tipico del qualunquismo catastrofista, in cui il male è ovunque meno che nel bosco e nei luoghi non contaminati dalla società dei consumi, mentre la tendenza alla predica è quella caratteristica dei guru da bar. Ma se si ha la pazienza di sopportare le prevedibili elucubrazioni dell'autore, si sarà premiati da pagine d'azione magnifiche e di grande tensione. Gli elementi che tengono sono quelli ormai collaudati di Lilin: precisione, tecnologia militare, descrizione brutale delle crudeltà degli uomini e degli effetti delle armi; sapiente evocazione dell'ambiente naturale (boschi, prati, monti: qui siamo nel Caucaso), dei suoi suoni, rumori, ombre, magie. La caratteristica nuova di questo romanzo è data dall'evocazione di un'aura di sgomento e di incanto che fascia e fa da sfondo alle efferatezze e ai dolori immani della guerra. La sottolineatura di questa dimensione apre una pagina inedita in Lilin, quella della favola, e, a poco a poco, sui monti del Caucaso la molteplice guerra tra bande, eserciti e religioni svolta in una delicata fiaba in cui la magia del bene spezza l'irreversibilità del male. C'è all'inizio un villaggio felice, dove un'antica tradizione preserva il miracolo della pacifica convivenza tra credi diversi. Sembra un piccolo mondo impossibilitato a sopravvivere allo scontro feroce tra combattenti più simili a bande criminali che a reparti regolari; da ogni parte prevalgono i corrotti e i guerrieri feroci. Ma nonostante questo schieramento del male, il bene non resta senza protettori e anche il diavolo più efferato può trasformarsi in un fiabesco angelo custode e la coppia di enigmatici killer solitari può compiere d'un tratto i delitti utili a liberare gli innocenti. Un racconto di crudo realismo e di cupa sfiducia nell'umanità moderna sa a un certo punto svoltare, come preannuncia anche il titolo, verso il miracolo della favola antica, sotto un cielo e in un bosco di prima o oltre l'uomo moderno e la sua aggressione tecnologica al creato. ■

vittorio.coletti@lettere.unige.it

V. Coletti insegna storia della lingua italiana all'Università di Genova

Nato per la chimica, morto per la scuola

di Alessandro Martini

Marco Fantuzzi
MONTE ROSA
pp. 287, € 9,90
Curcio, Roma 2014

Il frontespizio non lo dice, e anche questa mancata indicazione avrà la sua importanza, nel giudicare il rapporto che si instaura tra storia e invenzione in questa lombardissima vicenda, ma si tratta di un romanzo, e tale anzitutto per una sua sicura forza affabulatoria, a differenza di tanti libri che, pur avvitandosi con andamento perlopiù diaristico attorno all'ombelico dell'autore, si proclamano romanzi. Qui non si scava nell'interiorità di un personaggio, ma si dà vita, grazie al filtro di un protagonista principale attorniato da non poche figure di secondo piano, a una variegata realtà sociale in cui chi è nato nel secondo dopoguerra riconosce lo sfondo della propria matura giovinezza: una realtà ormai lontana, data l'accelerazione degli ultimi trent'anni, al punto da sorprendere persino chi l'ha vissuta.

Il Monte Rosa che campeggia solitario nel titolo sorge a più riprese lungo i capitoli del libro, sino all'ultima pagina, che ne è tutta riempita: "Sempre lì, a stagiarsi al di sopra del ramo del lago che guarda a sud tra due file interrotte di montagne", con quel che segue: una ben infilata e tutta godibile parodia di un esordio famoso. Un Monte Rosa che non ha dunque la funzione sentimentale inerente al Resegone, ma ha in sé un richiamo turistico e vacanziero atto a ironicamente distoglierci dal degrado sociale e ambientale qui minutamente rappresentato. Può così dare il suo nome ai galanti "Monte Rosa Services", che una intraprendente collega, dal falso quanto risonante nome di Drusilla Borromeo del Mulino, decide di proporre per togliersi dalla scuola. E potrebbe darlo, per lo stesso intento, a un'agenzia di viaggi, "un nome chiaro, solare, granitico", come definito in beffardo endecasillabo, o ancora alla libreria che lo stesso protagonista vuole aprire per chiudere a sua volta l'esperienza didattica.

Il Monte Rosa è l'ultimo spettacolo offerto alla vista del docente Aliprando Diotallevi, "nato per la chimica, morto per la scuola". È ancora "lì da toccare con le dita" al momento dell'asciutta quanto impeccabile soluzione dell'intrigo, senza pietà e dunque anche senza compiacimenti, che qui non si anticiperà. Protagonista ne è un Pierluigi Cazzaniga di età incerta, ma certo nel cuore degli anni settanta nel pieno delle sue forze, comunista e sindacalista militante, professante un materialismo storico sul quale pure si sorride, ma che il libro, fondato su una solida cultura materiale, se non materialista, non intende mettere in questione. Insomma uno

con "pericolose inclinazioni politiche, troppa curiosità artistica, velleità letterarie e, come se non bastasse, solo una laurea in lettere". Finisce docente di scuola media non già per vocazione ("roba da preti") ma per disperazione, e come tale oggetto di signorile ironia, soffusamente autoironica, mentre la vena più satirica si esercita, salvo sempre l'umorismo, sulla varia fauna rappresentata dai colleghi. C'è insomma non poca autobiografia, ma felicemente non in prima persona, e peraltro abilmente depistata. Un antieroe che ha però almeno un progetto, uno solo, condiviso una volta tanto dai colleghi (il romanzo in questo senso è senz'altro corale): trovare un lavoro più soddisfacente e redditizio, una "fuoriuscita", come, sottolinea l'autore, si diceva allora in campo politico (e il libro è anche la sommessa quanto obbligata fuoriuscita, non sconfessione, dal comunismo professato dal protagonista). È dunque la comica e tragica fuga dal *furor paedagogicus* o dalla "rivoluzione didattica permanente" che ha tentato di

coinvolgere ogni ordine di scuola a partire da quegli anni, e di cui si dà un esilarante esempio, sin dal sesquipedale titolo, con la relazione presidenziale sullo stato della scuola. Suprema pernacchia contro tale involuzione l'avviso che il Cazzaniga mette nella sua vetrina di libraio: "Non vendiamo libri di testo. Questa è una Libreria".

Ma anche al di là del suo oggetto polemico il libro è in ogni modo un vigile e vivido, non elegiaco amarcord dei nostri anni settanta, nei quali si salva soltanto la tensione di un progetto politico naufragato, per cui lo si rievoca senza nostalgia. I confronti tra presente e passato sono puntuali e taglienti: "Allora, andavi in spiaggia e in spiaggia c'era solo la spiaggia". Sulle soglie della *Gerusalemme liberata*: "Certo, Cristo gli diceva qualcosa a tutti. Perché nella aule c'erano ancora i crocefissi. Allora, infatti, non era necessario toglierli, per non offendere i musulmani in classe". I versi "allora bisognava impararli a memoria, che fa un gran bene alla memoria". "Al Pierluigi, l'idea della libreria di sinistra gli pareva buona. Corretta, si diceva allora". "Strada diritta, più diritta di com'era allora la linea del partito". Nelle differenze una costante: "Gli stipendi degli insegnanti, allora, erano già quel che sono ancora oggi. A dir poco umilianti".

Nel cuore del libro sta una cena in casa di Cazzaniga fra tre spiatissimi colleghi, che per vincere la noia di una conversazione im-

Narratori italiani

possibile finiscono per abbozzare, detto con la terminologia dell'epoca, un balletto rosa poi disgraziatamente interpretato come verde. Lì troneggia un baulone pieno di oggetti desueti da aggiornarne il libro di Francesco Orlando. I dettagli sono infatti sempre accurati, come ci si può aspettare da chi ha svolto anche ricerche di storia della lingua novecentesca. In questo senso è un libro dovizioso e diffuso, quale deve essere un romanzo, e a un tempo è (e come romanzo deve essere) compatto nel suo procedere. La sintassi è svelta (mediamente giunge al punto ogni due righe) e tiene d'occhio il parlato, ma il lessico è ricco e sorvegliato (spesso ma non professoralmente discusso), la retorica vigile, come ci si può aspettare da chi ha svolto la sua tesi di laurea sul romanzo barocco. L'iperbole non vi è rara, ma autodenunciante per tale. Le similitudini efficaci, l'onomastica e la toponomastica, come da questi pochi cenni si sarà inteso, spesso esilaranti. Il dialetto vi scorre per quello che spesso vale, ossia come dichiarazione di qualunquismo regionalista.

L'autore è nato nel Cantone Ticino e ha operato soprattutto nella Svizzera sovranazionale di Ginevra. Ma lo spostamento geografico del romanzo, che garantisce riferimenti geografici e linguistici prima padani che ticinesi (o ticinesi solo in quanto padani), fa sì che questo sia senz'altro, a mia conoscenza, il primo romanzo davvero "italiano" di un ticinese: una bella novità, una salutare rottura con una tradizione che per forza di cose tende a isolare la pur ricca e varia narrativa della Svizzera italiana dal contesto referenziale della letteratura nazionale italiana. Qui la Svizzera appare come "estero", raffigurata secondo ben radicati luoghi comuni italiani: "Li ti pagano sul serio e non hanno tante pretese. Del resto, con quell'accento da contadini, che pretese vuoi che abbiano?". Appare forse appena più spesso che nella *Svizzera* del bravo Paolo Nori, dove pure indica un confine, in un trascinato monologo di cento pagine. Ma anche il primo corposo intreccio plurilingue di Fantuzzi, cui si augura volentieri un seguito, si gode da cima a fondo, in rossiniano crescendo. ■

a.martini@bluewin.ch

A Martini è professore emerito di letteratura italiana all'Università di Friburgo



Piccola tassonomia dell'omicida

di Alessandro Cinquegrani

Giulio Questi
UOMINI E COMANDANTI
pp. 194, € 18,
Einaudi, Torino 2014

Se, con una certa approssimazione, si volesse disegnare una piccola tassonomia dell'uomo che uccide, si porrebbero certo in due posizioni opposte la drammatica e tragicamente vera lotta per la libertà dei partigiani e il quasi ludico e dissacratorio eroismo dei pistoleri nei western visti in adolescenza. E parrebbero inconciliabili i due poli, come dimostrerebbe del resto l'esplosiva e paradossale cinematografia di Quentin Tarantino. Eppure l'esperienza di vita, ancora prima dell'opera, di Giulio Questi, sembra sottintendere che possa esistere un nesso persino tra questi due estremi, e ci sia in fondo un crocevia tra direttrici che parrebbero inesorabilmente divergere: nato nel 1924, da giovane partecipò attivamente e per lungo tempo alla Resistenza, più tardi, negli anni sessanta, divenne un regista atipico noto soprattutto per il suo western *Se sei vivo spara*, il Django tanto amato e ripreso dall'autore di *Pulp Fiction*.

Ma questi due poli, apparentemente tanto diversi, si ritrovano anche nella raccolta di racconti recentemente uscita col titolo *Uomini e comandanti*, dove si affiancano testi tipici della tradizione resistenziale, per stile oltre che per temi, ad altri (uno in particolare, *Insomnia*) che paiono essere usciti dalla celebre antologia *Gioventù cannibale* che diede il via alla stagione pulp italiana. Eppure l'interesse maggiore sta proprio nella contaminazione tra toni e filoni diversi che emerge nei racconti più riusciti o dalla sapiente giustapposizione delle singole narrazioni. Così, mentre in *Documenti* Questi riporta il trauma causato da un episodio narrato come reale del tempo della Resistenza, ovvero la sepoltura di un uomo vivo, subito dopo, in *Insomnia*, racconta le gesta notturne di un efferato serial killer con toni violenti e tinte splatter, virando magari sulla consapevolezza che l'immagine del sepolto vivo ricorderà il suo film più noto

e la rivisitazione della scena operata da Tarantino in *Kill Bill*. L'esperienza reale appare perciò sublimata nella violenza fittizia o, più probabilmente, la violenza irreali e parossistica del suo western e del pulp rappresenta un esorcismo e un antidoto vano alle ferite indelebili della guerra: "Ma c'è un rivolo segreto e nascosto che continua a colare da quegli avvenimenti anche se lontani. Infiltrandosi nelle crepe, esso trova percorsi sotterranei nelle anime degli individui rimasti in vita. Possono crearsi pozze stagnanti che a volte, nel silenzio

delle notti e dei sogni, riaffiorano rigurgitando".

Le prove migliori sono comunque quelle nelle quali i due filoni si fondono imprevedibilmente, e lo fanno grazie alla deriva verso forme di mito, di natura perlopiù biblica, che conferiscono una sacralità straniante all'intreccio e un valore assoluto alla parola. Sono gli uccelli, perlopiù, i protagonisti di questa mitopoiesi spuria: uccelli già presenti nel primo e forse più potente racconto, *Il roccolo*, un sistema di gabbie per l'uccellazione utilizzato da un misterioso e rozzo selvaggio incontrato per caso da una staffetta partigiana, in un'atmosfera che può ricordare il più profondo West, ma che improvvisamente mostra un'apertura metafisica piena di dolore: "Gridò - lo Spirito Santo in persona!

- E subito gli schiacciò la testa tra le dita". La metafisica degli uccelli ha un corrispettivo terreno e sudicio, le blatte, che invadono la terra in *Graffiti di provincia (L'invasione)* e vengono contrastate solo da un gallo diabolico o divino (anche se "l'Arcangelo Gabriele caga dappertutto"). Qui il sottotesto biblico è esplicito e

genera uno stupore nel lettore che ricostruisce un'inaspettata mappatura del ricordo e dell'invenzione richiamando alla memoria un racconto precedente più strettamente resistenziale, *Gioventù*, che si conclude così: "Non è necessario credere in Dio per portare a buon fine un omicidio".

Nella postfazione lo storico Angelo Bendotti ricostruisce gli episodi della vita partigiana vissuti da Questi e raccontati nel libro. Scopriamo quindi quanta realtà ci sia nell'apertura narrativa, e come diversi personaggi siano stati davvero parte della vita dell'autore. Del resto, la letteratura resistenziale ci ha abituati all'urgenza del raccontare e un nucleo dei testi risale agli anni quaranta; tuttavia a Questi è ben presente la contaminazione tra verità e finzione, è anzi uno dei temi chiave del libro. Appoggiandosi a dichiarazioni dello stesso autore, Bendotti parla nella postfazione di "demitizzazione (o dissacrazione) degli avvenimenti", nonostante il fatto che il mito biblico sia richiamato più volte e sostanzialmente l'ossatura della narrazione. È questa la novità e la forza del libro, che è stato associato a quelli di Fenoglio o del primo Calvino, ma qui l'invenzione e il ricordo non possono essere scissi, il mito e la realtà convivono, anzi il mito si offre come intrinseco alla vita vissuta, agli episodi di un tempo di cui serba memoria, al riparo da qualsiasi superfetazione intellettualistica. La tassonomia dell'uomo che uccide, insomma, si riduce per Questi a un solo caso: quell'uomo conosciuto da giovane nei boschi lombardi è lo stesso fatto di carta o celluloidi ricostruito poi. ■

cinquegrani@unive.it

A. Cinquegrani insegna letteratura comparata all'Università di Venezia



Saggistica letteraria

Una sfida
al labirinto

di Lorenzo Marchese

Rino Genovese

L'ALTRO OCCIDENTE
DALL'AVANA A BUENOS AIRES
pp. 240, € 23,
Manifestolibri, Roma 2014

L'altro Occidente. Dall'Avana a Buenos Aires di Rino Genovese è un libro apparentemente semplice, a un primo sguardo: un uomo viaggia in un paese straniero, e da lì guarda indietro al luogo dove è nato e si è formato, dispiegando nella scrittura uno sguardo ubiquo (strabico, quando va male) che mette in relazione critica, storica e politica il luogo d'arrivo e quello d'origine. Cosa c'è di particolare? Ci vuole almeno un secondo sguardo, o comunque una lettura attenta e partecipe, per cogliere la doppia natura del volume. A cominciare dalla struttura: si tratta di un testo composto da due libri di viaggio (la formula reportage è imprecisa, per i motivi di cui si dirà) scritti in due periodi distinti: *Cuba, falso diario* (1993) e *Tango italiano* (1997), entrambi



pubblicati da Bollati Boringhieri; indicazione significativa se si tiene conto del peso culturale di un editore come Giulio Bollati, verso il quale Genovese, come Moresco e tanti altri autori della casa editrice, mostra nella prefazione del gennaio 2014 preposta al volume una stima profonda, appena allusiva. Le date sono essenziali alla comprensione del testo: *Cuba, falso diario*, scritto subito dopo la caduta del Muro di Berlino, si pone necessariamente come rielaborazione *post eventum* dell'esperienza comunista mondiale (e infatti, ricorda Genovese, fu stroncato o franteso da parecchi intellettuali di sinistra italiani); *Tango italiano*, invece, è la rielaborazione romanzesca di un viaggio in Argentina in cui la riflessione politica sui *desaparecidos* si accompagna a un tentativo di comprensione della cultura latinoamericana, in particolare del concetto di "labirinto" di borghesiana memoria (insomma, Genovese sembra proporre una versione politica e polemica della "sfida al labirinto" teorizzata da Calvino).

Un altro aspetto di doppiezza è dato dalla fisionomia duplice del libro. Da che l'intellettuale italiano ha iniziato a viaggiare con una certa frequenza e sistematicità, pressappoco a metà Novecento, abbiamo assistito a racconti di viaggio compiuti nelle terre più lontane, secondo approcci che vanno da un elegante disincanto ironico (Montale) a uno sguardo iperculturale e occidentalizzato sull'esotico (Parise e il Giappone), e si potrebbe continuare passando per Moravia, Pasolini e tantissimi altri. Eppure, *L'altro Occidente* non sembra esattamente un reportage, né un pezzo di giornalismo o di descrizione etnografica, distante perciò anche dai numerosi esperimenti di *non fiction* più

recente. Ciò che marca la diversità dei viaggi raccontati da Genovese è proprio la posizione dell'autore-personaggio che narra la storia, il suo perenne mettere in dubbio quello che ha vissuto, o dice di aver vissuto: in *Cuba, falso diario* c'è un sistema di annotazioni giornaliero che puzza a chiare lettere di artefatto e riscritto, con alcuni incontri che paiono essere apparizioni enigmatiche o fascinazioni esotiche; in *Tango italiano* una narrazione all'imperfetto dilata la scrittura in un'elastica allucinazione alla quale l'autore, rivivendo il viaggio nella scrittura, cerca d'imporre una scansione, senza per questo riuscire a dominare eventi schiacciati come la dittatura militare in Argentina, o a reagire a un'Italia ammalata di furbizia e approssimazione.

Se, in effetti, un aspetto si può mettere in risalto entro questo breve spazio, è proprio quello del personaggio Genovese. Apparentemente, un intellettuale in viaggio dovrebbe dominare l'ignoto con la sua capacità di comprensione, muoversi con saldezza per trovare "l'uscita del labirinto". Ma Genovese si muove per Cuba e Buenos Aires in preda a un perpetuo spaesamento psicofisico: l'abuso di Borghetti (liquore al caffè) in *Tango italiano* riflette

mentale di simultanea eccitazione e depressione. Il protagonista sbatte contro innumerevoli muri, dati da infortuni privati o da scontri sulla politica, da crisi di valori e da delusioni amorose. La tensione erotica, che è la ricerca di un annullamento esotico acutamente di maniera in *Cuba, falso diario* e il suo contrario, cioè un'irrisolta tensione conoscitiva, è onnipresente nei due racconti, pur tanto diversi fra loro ma comuni nella rielaborazione fantastica (e, si potrebbe dire, allegorica?) di un soggiorno in America Latina. A proposito della reinvenzione finalizzante, e mistificatrice, di un'esperienza compiuta, Genovese ha potuto a distanza di quindici anni parlare per la sua opera di *autofiction*, confermando l'impressione che l'*autofiction* abbia carattere schiettamente empirico e vari a seconda degli esperimenti narrativi dell'autore che la usa, a prescindere da gabbie ideologiche e retoriche.

Proprio sulla teoria vorrei chiudere. Genovese è un filosofo che ha riflettuto, dagli anni settanta in poi, sul magistero di Benjamin, Adorno e altri grandi filosofi del Novecento. Superficialmente, verrebbe da pensare che il possesso di tanta teoria potrebbe garantirgli sulla pagina un ragionevole bagaglio di certezze euristiche. Invece, è il contrario. Ne scaturisce un ennesimo doppio effetto: il libro di viaggio di un filosofo militante risulta una narrazione avvincente e capace di coinvolgere il lettore, senza appesantirlo con un saggismo ridondante, e in secondo luogo *L'altro Occidente*, con il suo illuminismo autocritico, induce a una riflessione lunga quanto un viaggio. ■

lorenzo.marchese@sns.it

L. Marchese è critico letterario

L'ambivalenza
delle donne

di Maria Vittoria Vittori

PASSAGGI D'ETÀ

SCRITTURE E RAPPRESENTAZIONI
a cura di Anna Maria Crispino
e Monica Luongo
pp. 126, € 12,90,
Iacobelli, Roma 2014

Ci sono libri che ricavano un senso supplementare dal fatto di essere collocati all'interno di un progetto culturale ben preciso: e questo vale, prima di tutto, per *Passaggi d'età. Scritture e rappresentazioni*, il volume di saggi curato da Anna Maria Crispino, direttore della rivista culturale "Leggendaria", e dalla giornalista Monica Luongo, entrambe tra le fondatrici della Società italiana delle letterate. *Passaggi d'età* viene a situarsi, infatti, nel traffico paesaggio culturale della collana "Workshop", in cui si incrociano e si confrontano diverse discipline, gli interrogativi generano nuova ricerca e il linguaggio articola la densità argomentativa in forme agili.

Raccogliendo sollecitazioni e riflessioni maturate durante il dodicesimo seminario estivo residenziale della Sil, il libro indaga la questione fondamentale dei passaggi d'età (e della loro percezione e rappresentazione) agli inizi del nuovo millennio, in una società in cui l'allungamento della vita, ma meglio sarebbe dire della vecchiaia, si fa sempre più evidente e denso di ricadute individuali e collettive, mentre l'immagine della giovinezza assurta a categoria suprema nella rappresentazione mediatica s'infiltra, lusinga allettante ma in qualche modo corrosiva, nelle diverse stagioni dell'età. Sembra quasi che all'interno di questa società liquida, già da tempo teorizzata da Zygmunt Bauman, anche l'età, dopo l'amore, si stia discostando dalle usuali partizioni. Eppure, mentre questa inedita flessibilità sembra illuderci sulla possibilità di un dilatato e dilazionabile presente, rimangono attivi e si rendono di colpo tangibili quelli che le curatrici definiscono "i passaggi, i salti e le soglie dell'età", moduli del cambiamento con cui è inevitabile confrontarsi, e i diversi fuochi prospettici che s'accendono negli interventi di questo volume valgono non solo a illuminarli, ma anche a riposizionarli, offrendone nuove formulazioni.

Partendo dalla considerazione del carattere sessuato del tempo, che "aiuta a comprendere non soltanto le difficoltà e la fragilità di donne che sono in continua battaglia con l'apparente inconciliabilità di impegni differenti e divoranti energie e risorse, ma anche le loro diverse concezioni, che non accettano un tempo diviso in blocchi", Barbara Mapelli individua, in quella che con felice espressione definisce

"l'ambivalenza delle donne" (e nella loro capacità di intersecare tempi, luoghi di lavoro e di cura), la prerogativa di generare "anche forme nuove di concepire e concepirsi come soggetti morali".

Fortemente dubbiosa nei confronti delle tradizionali periodizzazioni dell'età, Anna Rosa Buttarelli ci propone di ripensare alle sette età della vita enucleate dalla filosofa Maria Zambrano (dall'infanzia all'età dell'appagamento finale) come le età della parola, nella convinzione che "comprendere questa differenza cambia tutto, anche le relazioni che attraversano la vita".

Di come il discorso sull'età abbia prodotto inedite rappresentazioni letterarie e artistiche, favorendo la nascita di nuove modalità interpretative, ci parlano da prospettive diverse Rita Cavigioli, Luisa Ricaldone e Chiara Carlino. In particolare, Cavigioli ci porta all'interno dei

Feminist age studies, che mettono al centro del loro interesse il cosiddetto *Reifungsroman* o romanzo di maturità, ovvero la narrazione in cui, a differenza del classico romanzo di formazione che celebra l'iniziazione alla vita di un protagonista maschile, la protagonista anziana "fa i conti con le scelte del passato per individuare un tracciato di vecchiaia a lei confacente". Un esempio di tale narrazione, approfonditamente analizzato da Cavigioli, è *Aprile porte all'alba* di Elena Gianini Belotti.

Inoltrandosi in altri romanzi di maturità quali *Diario ultimo* di Lalla Romano, *Rinascimento privato* di Maria Bellonci, o *Il libro dei bambini* di Antonia Byatt, sulla scorta di quello stile tardo teorizzato da Edward W. Said, Luisa Ricaldone offre significativi contributi alla messa a fuoco delle loro peculiarità strutturali ed espressive, ed è nell'ambito di tale prospettiva che Chiara Carlino ci propone di leggere "tra le rughe" di Sidonie-Gabrielle Colette, rintracciando nei suoi ultimi romanzi l'elaborazione di una raffinata strategia per far fronte all'invecchiamento, che è in primo luogo espressiva ma anche esistenziale nel senso più pieno del termine. Altre sollecitazioni arrivano dall'incursione nel territorio artistico compiuta da Cristina Giudice alla ricerca delle motivazioni e delle modalità attraverso le quali cambia la raffigurazione della vecchiaia femminile, e dalle riflessioni di Edda Melon sulla percezione e sulla rappresentazione dell'invecchiamento nell'ultima produzione di Marguerite Duras. Completano il libro, preziosa cartografia per chi voglia inoltrarsi in questo frastagliato territorio di pensieri, simboli e rappresentazioni ancora in buona parte inesplorato, la ricca bibliografia *in progress* sul tema dell'invecchiamento curata da Edda Melon e Luisa Ricaldone. ■

mv.vittori@tiscali.it

M.V. Vittori è insegnante e saggista

Un breviario laico

di Gabriele Bucchi

Marco Praloran

LA CANZONE DI PETRARCA

ORCHESTRAZIONE FORMALE
E PERCORSI ARGOMENTATIVI
a cura di Arnaldo Soldani
pp. 178, € 22,
Antenore, Roma-Padova 2014

Il volume raccoglie i saggi petrarcheschi di Marco Praloran pubblicati precedentemente in atti di convegno o in rivista tra il 2002 e il 2009 e riuniti ora da Arnaldo Soldani, a due anni dalla prematura scomparsa dello studioso (che aveva fatto in tempo a progettare la ristampa) nella prestigiosa collana dell'editore Antenore. Petrarca è autore evocato quasi in ogni pagina degli studi dedicati da Praloran alla tradizione poetica italiana (da quelli sul petrarchismo quattro-cinquecentesco a quelli sulla poesia del Novecento, passando per l'amatissimo Ariosto), ma è certamente in questi contributi che vengono elaborate le idee critiche più originali sulla forma petrarchesca e in particolare sul rapporto tra forma e argomentazione in quel grande "breviario laico" (come lo chiamò Contini) che è il *Canzoniere*. Ed è proprio in garbato dissenso con una formulazione critica continiana riguardante la "fioca potenza speculativa" di Petrarca, che Praloran cerca di individuare l'esistenza, se pur oscillante e contrastata, di una struttura logico-argomentativa profonda che presiede alla forma canzone e alla sua "orchestrazione" (parola cara all'autore, come in genere la terminologia musicale, ricorrente). Come ogni scritto dello studioso anche questi contributi petrarcheschi (densissimi eppure allo stesso tempo contraddistinti da un tono piano e colloquiale) oltrepassano spesso i confini dell'analisi stilistico-formale del singolo componimento per affrontare questioni di più vasta portata, come quella del tempo nel *Canzoniere* (in cui si nota una particolare consonanza con la visione del maestro Folea) o dei rapporti a distanza tra componimenti della raccolta (che s'inserisce nella linea degli studi di Marco Santagata). Cifra inconfondibile di Praloran lettore dei nostri classici è però la tendenza a cercare corrispondenze estetiche e di poetica tra autori e generi diversi al di là delle influenze storiche e dei richiami intertestuali. Il lettore che sfoglia per la prima volta queste pagine non deve dunque stupirsi di trovare accostati a breve distanza i nomi di Proust e di Petrarca, le infinite "variazioni" del *Canzoniere* e la teoria musicale di Adorno, il monologo interiore del romanzo moderno e la sintassi della canzone petrarchesca. Accostamenti che parrebbero a tutta prima audaci e storicamente improbabili, ma che acquistano nella prosa al tempo stesso chiara e folgorante dello studioso padovano una nuova, autentica forza di suggestione. ■

gabriele.bucchi@usil.ch

G. Bucchi è maître d'enseignement et de recherche all'Università di Losanna

Le gioie si gustano nell'assenza

di Ernesto Ferrero

Domenico Dara

BREVE TRATTATO SULLE COINCIDENZE

pp. 366, € 19, Nutrimenti, Roma 2014



Avevo letto il romanzo di Domenico Dara come giurato del Premio Calvino 2013, sul cui podio è poi finito. Se una rilettura è sempre la prova del nove della tenuta di un libro, *Breve trattato sulle coincidenze* non solo regge, ma addirittura ci guadagna. È un romanzo originale, solidamente strutturato, che si lascia abitare con piacere. Senza essere sperimentale, va contro-

corrente, in tempi d'intrattenimento trionfante e ricerca di consensi facili. Dell'autore sappiamo che è del 1971, calabrese di Girifalco, paese appenninico non lontano da Catanzaro, in cui è vissuto sino all'adolescenza; poi si è laureato a Pisa sulla poesia di Pavese. Da anni insegna in Lombardia, presumibilmente materie classiche, a giudicare dalla confidenza che ha con il mondo antico.

Nel romanzo si racconta di un postino solitario, anche lui di Girifalco, di cui apprenderemo il nome significativo solo all'ultima riga, tenero e malinconico *voyeur* che si realizza nelle vite degli altri. Poiché ha il dono di imitare qualsiasi grafia, intercetta le lettere che deve consegnare e si impadronisce dei segreti dell'intero paese, ma a fin di bene, per reindirizzare il corso di tanti destini intervenendo come una sorta di materna provvidenza. Eccoli dunque rintuzzare le velleità di seduttori da strapazzo, favorire agnizioni e lenire amori infelici, procrastinare l'annuncio di sventure, intralciare le losche speculazioni di un politico locale, una sorta di boss tra il democristiano e il mafioso, come tanti ne abbiamo visti.

Il postino è un regista occulto che ama operare nell'ombra. Se tutti al mondo desiderano lasciare un segno, lui ha scelto di comportarsi "come l'animale astuto che cancella le orme sul terreno dopo il suo passaggio, non per paura di essere seguito, ma solo per avere la sensazione, e forse anche l'illusione, di non appartenere a questa terra". Preferisce la distanza alla contiguità, convinto che le vere gioie si gustano nell'assenza. Non vuole una donna con cui vivere, ma "particolari da guardare": si sente un "segugio di tartufi pago di annusare prelibatezze che altri gusteranno"; dunque ama donne angelicate, idealizzate, "scritte" da lui medesimo con una sensibilità essa stessa femminile, come rassegnata a un destino di subordinazione.

Il suo è un voyeurismo filosofico. Con quel che apprende dalle lettere intercettate e con l'osservazione di minimi eventi quotidiani del paese, cerca di dedurre grandi regole generali che presiedono alle invenzioni del caso. Vorrebbe ridurre il caos a cosmos, dare un senso possibile a vite destinate a perdersi nel limbo dell'insignificanza. Per lui una coincidenza è come una "piccola lente d'ingrandimento che chiarisce il groviglio e riporta ordine e significato là dove non sembra ci sia altro che confusione e accidentalità". Sembra di sentire il Gadda della *Meditazione milanese* a caccia del "pesciolino del probabile", così come gaddiano è il "glomerulo di sensazioni" di cui si parla in un'altra pagina. Certo, Dara non ha le am-

bizioni enciclopediche e sistemiche dell'ingegnere, ma ne condivide le strategie espressive, in primo luogo lessicali, facendo ampio ricorso al dialetto natio, intarsiato nell'idioma nazionale ogni volta che garantisca un "di più" di intensità e pregnanza. Così facendo si sottrae ai rischi del bozzetto e dell'idillio paesano, o del presepe, che pure è un'immagine da lui stesso evocata. La messa in distanza è garantita da una complessa quanto discreta attrezzatura letteraria, che comprende la predilezione per l'inciso gnomico-sentenzioso, l'uso settecentesco dei titoli descrittivi dei vari capitoli (*D'una lettera che giunge da terra esplorata, dell'antica mano di Clotuzza che recide filami e d'un lemure nomato Salvatore Crisante*), o l'ironica invenzione di aggettivi composti al modo di Omero: "Calogero cuoremigrante", "Maria occhioterroso", "postino animosfuggente". Forse è anche un omaggio al Pavese che seguiva passo passo le traduzioni di Rosa Calzecchi Onesti. Cuore del romanzo è il mistero delle lettere d'amore incandescenti che la bella Teresa Sperarò torna a ricevere dopo vent'anni dal suo innamorato d'un tempo, condannato per un delitto odioso che non ha commesso, e poi scomparso. Una storia costruita ingegnosamente e di forte suggestione, degna di una novella di Pirandello, che da sola sarebbe bastata a fare un libro; e offre all'autore l'occasione di una riflessione non banale sui rapporti tra vita e scrittura. Il paziente catalogo di coincidenze con cui il postino cerca di riempire la propria vita finisce per delineare un'affettuosa (ma non complice) antropologia della terra natale, investigata nei suoi detti e motti, nel suo immaginario, nella fissità consolatoria dei suoi riti, nelle sue culture materiali. Siamo nel 1969, alla vigilia dello sbarco americano sulla luna, e la Calabria è ancora quella un po' arcaica di Corrado Alvaro, che prova ad annusare la modernità senza crederci troppo. È anche questo un modo per restituirci un Sud che non sia soltanto pittoresco o malavitoso. Un Sud non immemore dell'imprinting greco, i cui cieli restano popolati da dei con i quali ci si può ancora confrontare. ■

E. Ferrero è narratore, saggista e traduttore

Portar fiori ai non parenti

di Luca Terzolo

Monica Gentile

TIRA SCIROCCO

pp. 112, € 10,90, Pacini, Pisa 2014



Il breve romanzo, segnalato dal Comitato di lettura del Premio Calvino, è ambientato in Sicilia, a Bagnomaria, un paesino di mare immaginario, ma descritto con grande vivezza e naturalezza. Forse la Sicilia sta diventando una sorta di contenitore per scontati manierismi dei quali sarebbe automatico gettare la responsabilità su Camilleri, ma non ci si può liberare di *Tira scirocco* con una snobistica alzata

di spalle. Cominciando dal linguaggio: i regionalismi sono efficaci e non scontati (ne citiamo uno tra tutti: "A Bagnomaria stranieri non ne vengono, e coi pochi che ci sono stati di passaggio, non c'abbiamo mai fatto il pane") e anche le parti in prelo italiano non sono decisamente da meno: "I santi hanno scopato il cielo stamattina, non c'è nemmeno una nuvola. Un sole sfacciato allaga lo studio del barone". E poi i personaggi: il barone che porta i fiori sulle tombe dei "non parenti", né amici (scandalo agli occhi della comunità paesana), ma soprattutto la figura del padre, terragno e di umili origini in contrasto con la madre baronessa e cittadina. Ovvio che la figura del padre faccia pensare a illustri antecedenti, ma qui è proposta con un garbo raro ed efficacissimo. E tutti i comprimari, da Luzzo, l'autista del barone, a padre Bennici, il parroco (molto bello il suo racconto della morte di Sasà Prinzivalli), a Vicé, detto Mandolino e all'Americano che vende i fiori davanti al cimitero. E di qui, dai soprannomi, si dipana una gustosa digressione su come nel paese il nome e

il cognome delle persone siano sempre completati dalla *'ngiuria*. Persone, appunto. O quantomeno personaggi. Mai macchiette.

Particolarmente originale, poi, è il modo teatrale in cui sono strutturati i capitoli, dove compaiono quasi sempre due personaggi che prendono rilievo l'uno dall'altro nel conflitto, più o meno palese, che li contrappone. Così è già nel primo capitolo, magistrale, in cui al cimitero, davanti alla tomba di Sasà, vediamo accanto al barone il forte e riuscitissimo personaggio antagonista di Nunziata, e tale struttura si ripete in quasi tutti i capitoli seguenti (Vicé e la ragazza che voleva suicidarsi, Nunziata e padre Bennici, il barone e Nuzzo, Nuzzo e l'Americano ecc.) fino al confronto-scontro finale, sempre al cimitero, fra lo stesso barone e l'intero paese che, guidato da comare Nunziata, gli chiede ragione del suo strano comportamento (perché mai porta i fiori ai "non parenti"?). Elemento teatrale che fa immediatamente pensare a un altro illustre antecedente regionale, Luigi Pirandello, cui sembra anche rimandare il tema del conflitto di mentalità tra la gente comune (i paesani) e l'intellettuale (il barone). Un libro in cui la "maniera" Sicilia denuncia una sua (tutta da indagare) parentela con la "maniera" Colombia di García Márquez, oltre che con la propria tradizione regionale. ■

luca.terzolo@alice.it

L. Terzolo è stato lessicografo e direttore editoriale Utet

Premio Italo Calvino 2014-2015

Il bando della XXVIII edizione

1) L'Associazione per il Premio Italo Calvino, in collaborazione con la rivista "L'Indice", bandisce la ventesima edizione del Premio Italo Calvino.

2) Si concorre inviando un'opera inedita di narrativa in lingua italiana: romanzo, racconto o raccolta di racconti, in ogni caso di lunghezza complessiva superiore alle sessantamila battute, spazi inclusi. Le indicazioni sulla formattazione (caratteri, impaginazione, rilegatura ecc.) si trovano sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

3) L'autore non deve aver pubblicato nessun'altra opera narrativa in forma di libro autonomo, sia cartaceo che e-book, presso case editrici a distribuzione nazionale. L'autore deve essere in possesso dei diritti sull'opera presentata. Sono ammesse le autopubblicazioni (sia cartacee che e-book), le pubblicazioni a pagamento, sul web, su riviste, su antologie, le edizioni a distribuzione locale o a cura di associazioni o di enti locali, purché l'autore sia in possesso dei diritti sull'opera presentata. Qualora l'autore abbia pubblicato opere appartenenti alla suddetta tipologia, ma non ne posseda i diritti, può partecipare, ma deve presentare altro materiale. Il Premio si riserva di chiedere ulteriore documentazione riguardante le eventuali precedenti pubblicazioni.

4) L'ammissione di opere premiate in altri concorsi verrà valutata con giudizio insindacabile dall'Associazione. In tali casi è necessario rivolgersi alla Segreteria del Premio prima di inviare il materiale. Qualora intervengano pubblicazioni o premiazioni dopo l'invio del manoscritto, è necessario darne tempestiva comunicazione alla Segreteria.

5) Tutti i partecipanti non potranno essere rappresentati da un agente. Tale condizione deve permanere dal momento dell'inizio del concorso fino alla Cerimonia di premiazione.

6) La partecipazione comporta il versamento di una quota di iscrizione. La quota di iscrizione per testi con numero di battute inferiore o uguale a seicentomila, spazi inclusi, è di euro 100. Per testi che superino le seicentomila battute, spazi inclusi, la quota di iscrizione è di euro 120. La ricevuta del pagamento della quota di iscrizione dovrà essere inviata in forma cartacea o in

formato digitale. Le modalità di versamento e di invio della ricevuta si trovano sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

7) La partecipazione comporta la compilazione di un Modulo di iscrizione. Il Modulo si trova sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Modulo di iscrizione.

8) Le opere devono essere inviate alla Segreteria del Premio entro e non oltre il 30 settembre 2014 (fa fede la data del timbro postale di invio). Le modalità di invio sono indicate sul sito www.premiocalvino.it, nella sezione Istruzioni per l'iscrizione.

9) Saranno ammesse al giudizio della Giuria le opere selezionate dal Comitato di lettura dell'Associazione per il Premio Italo Calvino. La rivista "L'Indice" si riserva la facoltà di pubblicare un estratto delle suddette opere.

10) La Giuria è composta da 4 o 5 membri, scelti dai promotori del Premio. La Giuria designerà l'opera vincitrice, al cui autore sarà attribuito un premio di euro 1.500. I nomi dei Finalisti verranno resi noti dieci giorni prima della Cerimonia di premiazione. L'esito del concorso sarà reso noto entro il mese di maggio 2015 mediante un comunicato stampa, la pubblicazione sul sito www.premiocalvino.it e la pubblicazione sulla rivista "L'Indice".

11) Ogni concorrente riceverà via e-mail, entro la fine di luglio 2015 (e comunque dopo la Cerimonia di premiazione) un giudizio sull'opera presentata.

12) I manoscritti non verranno restituiti.

13) I diritti delle opere restano di proprietà dei rispettivi autori.

14) Nel caso in cui, per cause tecniche, organizzative o di forza maggiore, non fosse possibile, in tutto o in parte, uno svolgimento del Premio secondo le modalità previste, l'Associazione per il Premio Italo Calvino prenderà gli opportuni provvedimenti e ne darà comunicazione attraverso il sito www.premiocalvino.it e i consueti canali comunicativi (Facebook, Twitter, la rivista "L'Indice").

15) La partecipazione al Premio comporta l'accettazione e l'osservanza di tutte le norme del presente regolamento.





L'INDICE

SPECIALE

MODA



Quel fascino nato dall'industria

di Anna Detheridge

THE GLAMOUR OF ITALIAN FASHION SINCE 1945

a cura di Sonnet Stanfill

pp. 288, £ 25,

VE&A Publishing, London 2014

Se Milano è diventata per tutto il mondo la capitale della moda *made in Italy*, il merito è da attribuire a una serie di eventi e di felici coincidenze che hanno valorizzato in un determinato momento (gli anni sessanta e settanta soprattutto) non solo una cultura diffusa, ma anche molti talenti che in quel momento si sono misurati con una produzione non più puramente artigianale, ma ormai industriale. Accanto alla storia dei grandi nomi delle *maisons* di moda ce n'è poi un'altra che è sicuramente meno gettonata, ma che spiega meglio i motivi e l'entità del successo mondiale della moda italiana.

La storia in verità non è molto dissimile da quella del design che, un decennio o forse due prima della moda, nasce da una stretta collaborazione tra architetti d'ingegno e abilissimi artigiani ed ebanisti che decidono di cimentarsi con la dimensione industriale, inventandosi tecniche e lavorazioni nate dentro la fabbrica: forme di

sperimentazione che uniscono la tradizionale capacità di disegno dell'architetto di scuola italiana, la conoscenza dei materiali e la capacità di leggere il disegno dell'artigiano, che ha alle spalle una collaborazione secolare con le piccole corti di tutta Italia. Una storia locale di eccellenze tramandate, quindi, e un patrimonio tangibile di arti minori e di cultura materiale. La piccola fabbrica diventa il luogo privilegiato di una nascente economia di scala, una produzione industriale di piccola serie che permette e sostiene la sperimentazione.

Allo stesso modo, negli anni settanta, la moda trova la maniera di unire insieme diversi talenti, a partire dal fashion design: Giorgio Armani, ad esempio, comincia a produrre esclusivamente per l'industria, un'industria in grado di realizzare capi di qualità a partire da una tradizione sartoriale secolare, un settore tessile all'avanguardia nell'innovazione tecnologica e un gruppo di imprenditori nel campo della distribuzione, che riescono a dare al *made in Italy* un prestigio e una diffusione mai ottenuti prima.

Eppure, la mostra al Victoria and Albert Museum di Londra *The Glamour of Italian Fashion* indulge

e si sofferma su una storia in gran parte già nota di geniali artigiani, di mondanità e di Hollywood sul Tevere, esaltata da immagini iconiche che fanno parte della storia nazionale popolare, momenti tipici che hanno segnato la storia del costume e della mitografia cinematografica. Ma la storia che dà spessore e contesto all'indubbia qualità e all'innovazione estetica dei grandi "stilisti", come una volta si chiamavano i sarti italiani, è un'altra. Senza una vera ricostruzione ambientale che racconti la collaborazione professionale tra figure e competenze diverse, una storia fatta di coraggio e di azzardo economico, diventa impossibile comprendere il fenomeno e altrettanto arduo diventa riconoscere quali siano stati i suoi veri valori competitivi. Se le eccellenze e le reali virtù sono ignorate o sottostimate, sarà difficile nei momenti di crisi reinventarsi.

I miti alle volte travolgono e nascondono più di quanto rivelino, rendendo impossibile conoscere meglio noi stessi. Le immagini parlano se sono accompagnate da chi le sa scegliere e mettere in pagina, costruendoci intorno un'elaborazione interpretativa e narrativa, come fece magistralmente Anna Piaggi, vera ambasciatrice della moda italiana, tristemente dimenticata in patria. ■

a.detheridge@connectingcultures.info

A. Detheridge è critica e teorica delle arti visive

Dalle stelle alla strada

di Gabi Scardi

Sofia Gnoli

MODA

DALLA NASCITA

DELLA HAUTE COUTURE A OGGI

pp. 368, 136 ill., € 34,

Carocci, Roma 2012

Il libro di Sofia Gnoli è un excursus nella storia della moda dal secondo Ottocento, quando si afferma la figura del sarto non più artigiano ed esecutore, ma ideatore di fogge e d'immagine, ai nostri giorni. Negli ultimi decenni dell'Ottocento la moda è un fenomeno accentrato prettamente in Francia: gli altri paesi sono solo epigoni o amplificatori. Ma già Gnoli rintraccia in Italia figure come Rosa Genoni, la sarta che con modelli d'ispirazione rinascimentale s'impegna per l'affermazione di una moda italiana svincolata dall'influenza d'Oltralpe. La strada dell'indipendenza è lunga: avranno ruolo seminale in questo senso la creazione dell'Ente nazionale della moda e le attività promozionali del regime fascista per una moda italiana e autonoma.

Sempre e comunque la moda vive in un alternarsi di momenti:

citazione nostalgica e accelerazione in avanti, ostentazione e rigore: basti pensare all'euforia per il terzo millennio, interrotta dalla crisi del 2008 che cambiò anche gli equilibri della moda; o, tornando ai primi decenni del Novecento, a come all'enfasi degli anni venti, con la loro ansia di vivere e con l'emergere di figure come Coco Chanel, Patou, Lanvin, con la *flapper* e la *garçonne*, seguiranno gli anni della guerra, con i limiti della contrazione economica e della carenza di materie prime, di un'economia autarchica che raziona e condiziona, fino al controllo sugli acquisti imposto con il sistema dei tagliandi: fenomeni che, in quel momento, riguardano molti paesi dell'Occidente.

In realtà, proprio da quel periodo di restrizioni l'Italia esce rafforzata: il divieto di adottare modelli francesi e l'indisponibilità di mezzi inducono a usare materiali fino ad allora inconsueti, obbligando a uno sforzo maggiore che si rivelerà fondativo. Segue infatti il periodo di effervescenza, caratterizzato da una nuova relazione con gli Stati Uniti e l'emergere degli italiani a livello internazionale: Hollywood sul Tevere, le sfilate collettive a Firenze e il passaggio, negli anni settanta, del polo della moda da Firenze e Roma a Milano, favorita dalla relazione con l'industria. Intanto la moda da *haute couture* si fa *prêt-à-porter* e inizia a legarsi alla cultura d'avanguardia, ma investita dalla critica anticonsumistica e anticapitalistica negli anni settanta, fino ad arrivare alla cosiddetta "antimoda", comincia a guardare anche alla cultura di strada.

Dopo aver delineato i profili dei maggiori designer, da Chanel a Vionnet, a Dior, Armani, Valentino, Gucci, Prada, Marras, nelle ultime pagine Gnoli guarda alle tendenze in corso, e ne nota l'estrema parcellizzazione: è ormai il caso di parlare non di una, ma di più "mode". Il mondo è globale e interconnesso e il confronto è aperto, tendenze e stili diversi non possono che convivere nella stessa stagione. In questa eterogeneità Gnoli mette in luce l'affermazione e il parallelo superamento del *fast fashion*, la riscoperta del vintage e una nuova attenzione alla sostenibilità di una moda etica, ma anche il valore dell'*heritage* e il recupero dell'artigianato. ■

gabscardi@gmail.com

G. Scardi è critica, curatrice e insegna arte contemporanea all'Università Cattolica di Milano



Alfa Castaldi, *Anna*, Parigi 1968, courtesy Archivio Alfa Castaldi

Riuso, riciclo, biologico, ambiente

di Patrizia Cancelli

IL BELLO E IL BUONO

LE RAGIONI

DELLA MODA SOSTENIBILE

a cura di Maria Luisa Frisa

e Marco Ricchetti,

pp. 236, € 35,

Marsilio, Venezia 2011

È ormai cambiato il modo di intendere la vita e la cultura: la sostenibilità è diventata l'approccio privilegiato per affacciarsi al quotidiano, sotto ogni aspetto, e a questo profondo mutamento non sfugge nemmeno il *fashion system*; il mondo della moda si sta adeguando alla nuova filosofia, senza però rinunciare alle proprie valenze estetiche e simboliche. *Il bello e il buono* costruisce infatti, attraverso *case histories* e saggi di studiosi di diverse discipline, un discorso legato alla sostenibilità e alla responsabilità da parte delle aziende di moda.

I curatori del volume analizzano le figure dei vari *stakeholders* (cioè clienti, fornitori, consumatori, lavoratori, azionisti, media e pubblica amministrazione) e il rapporto che intercorre tra loro, nei diversi comportamenti responsabili-sostenibili e nella redditività che da essi può derivare, auspicando una moda evoluta che porti a responsabilità sociale, brand sostenibili, attenzione all'impatto ambientale, riuso di materiali, riscoperta di artigianalità e qualità durevole.

Il volume indaga anche i comportamenti del consumatore, con analisi effettuate sul web e da esperti, all'interno di uno schema in cui sono messi in luce i modelli di consumo, le tipologie dei consumatori e le fasce di prodotti acquistati. Importante è il

capitolo dedicato alle certificazioni, che da Sa8000 a Icea, da Ecolabel alla filosofia *Cradle to cradle*, hanno definito una serie di linee guida per controllare l'intera filiera dell'industria tessile, per rivendicare i diritti del lavoratore e per tutelare il consumatore. L'accento viene posto anche sulla necessità di un codice, non ancora redatto, volto sia a informare il consumatore che a renderlo consapevole dei propri acquisti. Il catalogo conclusivo prende in esame significative esperienze di marchi sostenibili e di nuove pratiche nell'abbigliamento: *Carmina Campus* ad esempio, creato nel 2006 da Ilaria Venturini Fendi, è un marchio di alta moda che utilizza materiali di riuso e riciclo. Il progetto del 2010 *By Gentucca Bini*,

invece, propone nuovi interventi sartoriali per modificare un indumento usato. Pietra Pistoletto, dal 1994, fa del riciclo di materiali e

della rielaborazione di scarti industriali il punto chiave del proprio lavoro. *Cangiari*, consorzio sociale locale con sede nella Locride, opera nei territori confiscati dalla mafia realizzando capi *made in Italy* che utilizzano la tradizione artigianale e i tessuti biologici. *From somewhere*, brand londinese nato da Orsola De Castro e Filippo Ricci, dal 1997 realizza capi con materie prime di alta qualità ma di seconda mano. *Asap (as sustainable as possible)*, laboratorio dedicato alla ricerca sul prodotto, crea capi che riducono lo spreco e puntano su fibre naturali e selezionate. La sostenibilità richiede lo sviluppo di nuove modalità di cooperazione tra i vari *stakeholders*: un percorso sostenibile necessita di investimenti e trasformazioni nella struttura organizzativa dell'impresa, oltre che la trasparenza nei vari passaggi della produzione, con vantaggi a lungo termine che portano a sviluppare e a rafforzare la credibilità del brand. La sostenibilità, dunque, conviene? E soprattutto, sarà possibile realizzare una moda che sia davvero sostenibile? ■

P. Cancelli realizza e organizza progetti presso Connecting Cultures



Al centro i valori e la moralità

di Elisabetta Mezzapesa

L'IMPRESA MODA RESPONSABILE

INTEGRARE ETICA ED ESTETICA NELLA FILIERA

a cura di

Francesca Romana Rinaldi e Salvo Testa,

pp. 205, € 30, Egea, Milano 2013

L'impresa moda responsabile spiega come la moda si trovi oggi in un momento di transizione, con paradigmi di consumo in netto cambiamento. Partendo dalla constatazione del fallimento del modello di sviluppo economico ultraliberista, teso all'esclusiva massimizzazione del profitto, gli autori evidenziano la necessità di ripensare l'attuale sistema manageriale e imprenditoriale, ponendo al centro i valori e l'etica. L'idea di fondo è che, anche per le aziende

del settore, l'equilibrio a lungo termine possa essere raggiunto solo attraverso l'integrazione tra obiettivi economici più di breve periodo (irrinunciabili per la remunerazione di capitale e lavoro) con altri, non immediatamente vantaggiosi, capaci però di generare valore, facendo riferimento al rapporto con ambiente, società, cultura, arte e territorio. *Profit, people, planet*: un'impresa del settore non può prescindere nella propria gestione da questi elementi. Il libro propone numerosi esempi che avallano questa tesi: dalle borse *Carmina Campus*, create da Ilaria Venturini Fendi, realizzate in Africa con materiali di scarto, a Brunello Cucinelli, eletto dagli autori simbolo d'impresa etica e umanistica, sensibile a

valori quali la legalità, la trasparenza, la sostenibilità e la responsabilità verso la collettività. Come tutte le rivoluzioni anche quella per una moda responsabile deve partire dal basso, dal consumatore. Ricostituire i propri sistemi valoriali e i propri modelli d'impresa, restituendo centralità alla qualità e all'innovazione del prodotto, rappresenterebbe per le aziende del settore un'importante occasione per rafforzare la propria reputazione e per riconquistare la fiducia dei consumatori. Un consumatore sempre più attento e responsabile quindi, che si informa, partecipa e poi condivide i contenuti attraverso la rete, diventando target e motore di un sistema sempre più complesso, in cui probabilmente si verificherà ciò che è già avvenuto in altri settori, primo fra tutti quello del cibo. ■



Brunello Cucinelli, Autunno-Inverno 2012/2013, *Uomini e terre etrusche*.

E. Mezzapesa è fundraiser e gestisce pubbliche relazioni



born in berlin

Il talento della sperimentazione

di Paola Baronio

Nanni Strada

LEZIONI

**MODA, DESIGN
E CULTURA DEL PROGETTO**

pp. 173, €18,

Lupetti, Milano 2013

Nanni Strada, designer di moda ma anche intellettuale della moda e del design, si racconta attraverso diciotto lezioni da lei tenute al corso di moda del Politecnico di Milano e all'Accademia di Belle Arti di Brera. Strada ha sempre oltrepassato i confini tra moda e design, applicando la sua ricerca progettuale al *fashion* come allo *sportswear*, creando collezioni per i nomi più innovativi del *made in Italy*, ma anche abiti destinati alla donna islami-



ca, vesti liturgiche e persino un'uniforme per il partito radicale toscano. Ha ideato giacche per lo sci, tute da moto e indumenti per il rally, disegnato calzature e gioielli in perspex, capi con cuciture elettrosaldate, mantelli tagliati in un unico pezzo. Ha utilizzato la canapa e i tessuti naturali, ma ha anche studiato le proprietà performanti di materiali sintetici ad alta valenza tecnologica e ha vinto nel 1979 il Compasso d'oro per il metaprogetto "Il mantello e la pelle", primo sistema al mondo di abiti senza cuciture. Tra le sue invenzioni ci sono gli imitatissimi capi stropicciati *Torchon* e quelli a pannelli modulari *Pli-Pla*, attualmente esposti alla Triennale di Milano.

Per Strada la moda è progetto: il suo approccio alla costruzione dell'abito è analogo a quello

dell'architetto di fronte a un oggetto di design, e prevede la contestualizzazione del progetto, l'analisi degli elementi e delle problematiche legate al suo sviluppo, la formulazione di un *concept* che segni la linea guida al processo creativo e produttivo. Non a caso le sue creazioni vengono impacchettate come oggetti di design, e mostrate con una visualizzazione bidimensionale che non prevede la presenza del corpo. Questo percorso intellettuale la porta all'ideazione di abiti "indemodabili", che superano il limite della temporaneità della moda per essere indossati senza vincoli di stagionalità, contesti o taglie. Libera da vincoli ideologici e tentazioni pauperistiche, Strada definisce "etico" il proprio percorso creativo, finalizzato alla realizzazione di abiti vivibili, fabbricati con materiali di qualità, rispettosi dell'anatomia, della sessualità e della dignità delle donne che li indossano. ■

P. Baronio è giornalista e blogger di moda



Nanni Strada, disegno Abito Afgano—Collezione Oriente & Cina, 1978.

Esaltare le abilità diffuse

di Silvia Peretto

Paola Bertola

**LA MODA PROGETTATA
LE (SETTE MENO UNA)**

VIE DEL DESIGN

pp. 149, € 16,

Pitagora, Bologna 2008

Federica Vacca

**DESIGN SUL FILO
DELLA TRADIZIONE**

pp. 21, € 20,

Pitagora, Bologna 2013

Il *made in Italy* è così unico nel suo genere, conosciuto e amato in tutto il mondo, perché si differenzia dagli altri "made in" per storia e composizione. Il libro di Paola Bertola discute appunto di questa originalità, ponendo l'accento sul ruolo che la creatività assume, e ha assunto, all'inter-

no del mondo della moda lungo tutto il corso della filiera: la creatività non risiede soltanto nella figura dello stilista, ma in tutte le professionalità che concorrono alla realizzazione di un abito o di un accessorio. A differenza della moda francese, caratterizzata da un creativo-demiurgo incarnato nella figura dello stilista-sarto che disegna e realizza l'abito, la moda italiana è intrisa di creatività estetica e tecnica fin dalla realizzazione del tessuto, in costante miglioramento nelle materie prime, che siano naturali o artificiali, tecniche o di riciclo, e nella loro lavorazione, artigianale, meccanicizzata o innovativa. Come accade per il design di arredamento, in cui il designer ha bisogno delle competenze artigianali di chi conosce i materiali e li lavora, e delle abilità tecniche

di chi si occupa di innovazione tecnologica, chimica e industriale, così anche nella moda un capo di abbigliamento è da intendersi come un progetto collettivo.

Federica Vacca si concentra proprio su queste abilità diffuse, in particolar modo sui saperi e le artigianalità tessili presenti in Italia (legati cioè al territorio di appartenenza), evidenziando i potenziali rischi causati dalla perdita di quest'eredità di competenze dell'alto artigianato italiano. Proprio il design ha dunque la possibilità di inserire nella propria peculiare progettualità le abilità tradizionali che si sono affinate e conservate fino al secolo scorso. I fashion designer hanno la grande fortuna di avere un intero bacino di tradizioni e tecniche a propria disposizione, e di poter compiere una sintesi tra il saper fare tradizionale e la cultura del progetto creativo. ■

S. Peretto è progettista e gestisce pubbliche relazioni

Speciale moda



IN COMUNICAZIONE CI SIAMO FATTI UNA CULTURA

Ci sono tanti modi per raccontare un'idea, ma solo in pochi sanno trovare le parole giuste. Siamo lieti di festeggiare i 30 anni de l'Indice, simbolo di una cultura che Glebb & Metzger da sempre comunica e sostiene.

Glebb & Metzger
l'impresa di comunicazione

TORINO Corso Galileo Ferraris, 31 | MILANO Via Sardegna, 30

www.glebb-metzger.it

Kleenex® compie 90 anni

E FESTECCIA CON I NUOVI PACK **DISEGNATI PER TE.**



IN OCCASIONE DEL SUO COMPLEANNO, KLEENEX È LIETA
DI ANNUNCIARE L'USCITA DEI NUOVI PACK:
MODERNI, COLORATI E ADATTI AD OGNI ESIGENZA.



Kleenex®
GESTURE OF CARE
SINCE 1924

Nixon Trick: la storia di un inganno

di Chiara Lombardi

Philip Roth

LA NOSTRA GANG

ed. orig. 1971, trad. dall'inglese
di Norman Gobetti,
pp. 173, € 18,
Einaudi, Torino 2014

Se politica e verità raramente si accompagnano, la letteratura assume spesso il ruolo di denunciare e, soprattutto, di smascherare i modi e i linguaggi con cui il discorso politico esercita le sue forme di mistificazione. La satira e il pamphlet, l'ironia e il paradosso sono soltanto alcune delle sue armi.

In questo romanzo difficile da definirsi come tale (e strutturalmente molto diverso, ad esempio, da *Pastorale americana*, Einaudi, 1998, e *Complotto contro l'America*, Einaudi, 2005), scritto nel 1971 con il titolo originale di *Our gang (Starring Tricky and his friends)* e ora in italiano nell'ottima traduzione di Norman Gobetti, Roth rappresenta e deforma alcuni momenti nevralgici della politica del presidente Nixon, dando all'ipocrisia della sua comunicazione (e di quelli che lo circondano, portavoce e ammiratori: *his friends*, appunto) i toni dell'assurdo e del grottesco.

Come in un fumetto, innanzitutto, Nixon è un personaggio dal nome storpiato e parlante: si chiama Trick (che in inglese sta per "trucco", "inganno", ma anche per "affettazione") E. Dixon; e così gli altri: il nome del ministro della Difesa Melvin R. Laird diventa Lard, "lardo"; il ministro degli Esteri William P. Rogers si trasforma in Codger, "brontolone"; il ministro della Sanità Robert Finch è cambiato in Fickle, "volubile". Tali sono soltanto alcuni interpreti di questa pantomima che vede il presidente (nella sua strenua politica antiabortista in nome della "santità della vita umana", contro i boy scout che lo accusano di adulterio, rappresentato tronfio in divisa da baseball o nelle ambigue prese di posizione sulla guerra in Vietnam) intento a dialogare con una serie di strani figurati chiamati a interpretare il "cittadino americano", oppure i suoi ingenui elettori, anch'essi dai nomi eloquenti, e dei quali la traduzione italiana rende bene l'ironia, per così dire, allegorica: Mr Sagace, Mr Leccaculo, Miss Incantevole, Mr Fattivo, Mr Coglimi-incontraddizione e così via.

Questa sorta di pamphlet di Roth è dedicato a tutti coloro che ascoltano a bocca aperta i discorsi dei politici bevendone ogni promessa, che confondono retorica vuota e verità, grandi dichiarazioni di eroismo e buffonate, in nome di quello che sostenevano già Jonathan Swift e George Orwell, riportati in esergo nel testo, sulle di-

storsioni del linguaggio in molti ambiti dei rapporti umani.

"Il linguaggio politico (...) è studiato per far sembrare vere le menzogne e l'assassinio giustificabile, e per dare una parvenza di solidità anche all'aria fresca", scriveva l'autore di *La fattoria degli animali*. Ovviamente non si può generalizzare, ma è opportuno assumere un atteggiamento critico. Qui punto di partenza è il discorso di Nixon di San Clemente (che diventa "San Dementia"), nell'aprile 1971, contro l'aborto appunto, e in difesa dei diritti dei "non nati". Si tratta di dichiarazioni che risultano stridenti nel contesto della politica e delle parole del suo corrispettivo fittizio Dixon, ad esempio a proposito dei civili vietnamiti uccisi nel 1968 nel villaggio di My Lai dal tenente Calley, il quale era stato inizialmente condannato all'ergastolo e ai lavori forzati e poi sollevato da questa pena, per ordine del presidente, con gli arresti domiciliari. "Ma se tra quei vietnamiti uccisi c'era una donna incinta?", è la

domanda, ovviamente paradossale, del cittadino americano. Altrettanto paradossale è la risposta di Tricky: "Il tenente Calley è un americano che parla solo inglese, mentre la contadina di My Lai è una vietnamita che parla solo vietnamita, i due non avevano alcuna possibilità di comunicare verbalmente".

Del resto (e come non pensare a fin troppo scontate attualizzazioni?), l'astuto Dixon-Nixon non esita a tirare in ballo anche il cagnolino ricevuto in regalo dalla figlia, nel cosiddetto discorso di Checkers del 1952, quando era stato accusato di essersi impossessato di fondi elettorali a fini personali. "In tutta franchezza, signor presidente, siamo fuori strada, mi pare, con quest'idea di usare la verità *oppure* il cagnolino", gli obietta il personaggio

che prende il nome di Allenatore politico. "Il cane lo abbiamo usato, sì, e con notevole successo, e anche se non ho il fascicolo con me sono sicuro che una volta o l'altra in passato abbiamo usato anche la verità".

Ma i toni più esilaranti del romanzo si raggiungono nella seconda parte, quando sono i modi della finzione ad avere la meglio sugli avvenimenti storici e a deformare completamente, seppure sempre a partire da osservazioni reali, la realtà delle cose. Tricky parla alla nazione: è "il celebre discorso 'C'è del marcio in Danimarca'". Occorre dare una svolta nel braccio di ferro tra Stati Uniti e il "governo pornografico" danese, liberando subito la cittadina di Elsinore, "dove sorge la fortezza popolarmente nota ai turisti come il castello di Amleto" (del resto, come ha potuto la Danimarca permettersi di contaminare questo luogo sacro? Sarebbe stato come "occupare il Missouri di Mark Twain o il meraviglioso vecchio Sud di *Via col vento?*"). Non si tratta, da parte degli americani di Dixon, di un'azione simbolica, quanto di una svolta "audace": la minaccia dell'invasione militare e, addirittura, del "bombardamento nucleare".

L'ultimo discorso del presidente (altra perfetta parodia dello stile delle sue comunicazioni pubbliche) ci viene dall'inferno, dove Tricky approda dopo essere stato dato politicamente e forse anche fisicamente per morto, in cui si dà da fare per essere eletto diavolo e si trova a competere con Satana, "mentitore e padre della menzogna", per ottenere "l'aumento dell'infelicità umana", per la conquista dell'innuità e i mezzi (soprattutto verbali) per raggiungerla. Chi potrà fermarlo? Solo l'angelo dell'*Apocalisse*, che verga la fine del romanzo, colui che gettò il diavolo nell'abisso e "pose il sigillo su di lui, perché non seducesse più le nazioni". ■

chiaralombardi@libero.it

C. Lombardi insegna letterature comparate all'Università di Torino

Scrivi 94549720012
x il 5 per mille dell'IRPEF

Perché devolvere il 5 per mille al
SEMINARIO MISSIONARIO DIOCESANO
"REDEMPTRIS MATER" di PINEROLO ?

Perché il **Seminario REDEMPTRIS MATER**
prepara e sostiene i seminaristi che serviranno come presbiteri le nostre comunità parrocchiali in Piemonte e saranno inviati in missione per l'evangelizzazione in ITALIA e in TUTTO IL MONDO.

Apponi la Tua firma nel riquadro intitolato "*Sostegno del volontariato, delle organizzazioni non lucrative di utilità sociale, delle associazioni di promozione sociale, delle associazioni e fondazioni*" e **indica il codice fiscale del Seminario: 94549720012**

Grazie, che il Signore ve ne renda merito.



Poche parole ben scelte

di Martino Gozzi

James Salter

TUTTO QUEL
CHE È LA VITA

ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Katia Bagnoli,
pp. 350, € 18,
Guanda, Milano 2014

Giunti all'ultima pagina di *Tutto quel che è la vita* di James Salter, si ha la certezza di essere di fronte a uno dei migliori romanzi di quest'anno editoriale, italiano e non solo. Il fatto poi che sia in buona compagnia (nel 2014 sono usciti in Italia i libri di Donna Tartt, Rachel Kushner e Philipp Meyer, per non parlare dei superbi racconti di Tobias Wolff) non fa che accrescere il valore.

Quel che dà da pensare è il fatto che a scriverlo sia stato un autore di ottantotto anni (Salter è nato a New York, nel 1925) e che l'abbia scritto nello stesso periodo in cui i suoi quasi coetanei Philip Roth e Alice Munro annunciavano al mondo intero il ritiro dalle scene. Non si tratta di una coincidenza secondaria: quasi che questo romanzo volesse farsi carico, anche, di un valore testamentario. Non è tuttavia il caso di scomodare la solita categoria di "scrittore per scrittori", perché non si tratta affatto di questo. Se proprio una categoria la si volesse scomodare sarebbe, eventualmente, quella di "grande romanzo americano".

Pagina dopo pagina, *Tutto quel che è la vita* smentisce infatti quanto sostenuto da Jeffrey Eugenides quando afferma che "il grande romanzo americano è soltanto uno slogan efficace sopravvissuto alla sua inconsistenza". E lo smentisce fin dal titolo, che in originale è addirittura disarmante nella sua semplicità: *All that is*, ovvero tutto quel che è, ma anche tutto ciò che esiste, come l'autore ribadisce nella strepitosa epigrafe: "C'è un momento nella vita in cui ti rendi conto che tutto è sogno, e che soltanto le cose preservate dalla scrittura hanno qualche possibilità di essere reali".

Tutto quel che è la vita, insomma, non racchiude soltanto i quarant'anni di storia del suo protagonista, Philip Bowman, alter ego di Salter stesso. Prima gli anni eroici da ufficiale della marina militare nel Pacifico, durante la seconda guerra mondiale. Poi il matrimonio con Vivian, bellissima ragazza del Sud, che presto e quasi ineluttabilmente finisce: "Avrebbe dovuto sforzarsi di capirla, invece provava soltanto rabbia". Il lavoro di editor e scopritore di talenti per una piccola casa editrice. I viaggi, di lavoro e non solo, in Inghilterra e Spagna. Le donne conosciute e amate, ma solo superficialmente e senza mai riuscire a trovare l'amore, quello vero. E ancora le case, i

traslochi, la vita in campagna, fuori New York, e il ritorno nella metropoli vissuto come la possibilità paradossale che la fine possa essere un nuovo inizio. Tutto quel che è la vita di un uomo, insomma. Le sue delusioni, i suoi successi, l'amore, il sesso e, in più, un ritratto assolutamente disincantato della vita culturale newyorkese (ma anche di quella londinese). Un libro pieno di vita vissuta e soprattutto pieno di dettagli, che hanno il pregio di renderlo ancora più appassionante.

La scrittura di Salter è fortemente evocativa, e la traduzione di Katia Bagnoli rende giustizia alla sua asciutta precisione. Più minuti sono i particolari che definiscono una scena, un'ambientazione, un personaggio, più viva è nel lettore la sensazione che l'essenziale sia appena oltre, e tocchi a lui scoprirlo, continuando a leggere, scavando sotto la superficie delle pagine.

Al contrario dei già citati Roth e Munro, Salter non è stato un autore prolifico. Ha solo cinque romanzi al suo attivo, due raccolte di racconti (una di queste, *Dusk and other stories*, gli valse il Pen/Faulkner Award nel 1989), un paio di saggi e soprattutto un libro di memorie, *Burning the days*, considerato fin qui il vertice della sua produzione. Questo memoir del 1997 contiene in sé una dichiarazione di poetica che potrebbe tornare utile proprio a chi si apprestasse a leggere *Tutto quel che è la vita* e, più in generale, la sua intera opera: "C'è la tua vita come la conosci tu, e c'è anche la tua vita come la conoscono gli altri, magari sbagliando; ma non si può non tenerne conto. È difficile abituarsi all'idea che molti ci osservano, da punti di vista diversi, e che la somma di questi punti di vista ha una sua rilevanza".

Intervistato dalla "Paris Review", alla domanda su quanto ci fosse di vero nelle sue storie, Salter ha risposto: "Certe cose vengono dalla mia vita; altre somigliano alla mia vita: poche sono inventate". E ancora: "Io sono uno a cui piace maneggiare le parole, capire se quella è davvero la miglior parola possibile. Quella parola, in quella frase, ha un potenziale elettrico? Ha un effetto sul lettore? Ma attenzione: troppa elettricità fa rizzare i capelli".

L'opera di Salter, forse, si potrebbe tutta riassumere nel titolo di un articolo che gli ha dedicato qualche anno fa il "New York Times": *Few well-chosen words*, poche parole ben scelte. Scegliere con cura le parole significa saperle bilanciare con il silenzio, e con il tempo. *Tutto ciò che è la vita* riesce in questa impresa con straordinaria limpidezza. ■

martinogozzi@hotmail.com

M. Gozzi è scrittore

Perdendo certezze

di Mariolina Bertini

Francesco Fiorentino e Carlo Mastelloni

IL SINTOMO

pp. 263, € 16,50,
Marsilio, Venezia 2014

Sin dalle sue lontane origini (con il *feuilleton* di Francesco Mastriani *Il mio cadavere*, del 1852) il giallo napoletano si è dimostrato un genere di straordinaria vitalità. Negli anni settanta del Novecento, grazie ai romanzi *hard boiled* di Attilio Veroldi portati sullo schermo da Sergio Corbucci (*La mazzetta* con Manfredi e Tognazzi, *Giallo napoletano* con Mastroianni), ha conosciuto forse la sua stagione più popolare e più accattivante. Anche in seguito però, liberandosi del macchietismo più facile, ha prodotto risultati notevoli: basti pensare a quel piccolo capolavoro di atmosfera che è *La paura della lince* di Antonella Cilento, uscito da Rogiosi nel 2012 e un po' penalizzato da una distribuzione prevalentemente locale. Con *Il sintomo*, giallo partenopeo d'alta classe, tornano alla loro città natale Fiorentino e Mastelloni, che nella loro prova precedente, *Il filo del male* (Marsilio, 2010; cfr. "L'Indice", 2010, n. 9), si erano addentrati nei misteri della Trieste del 1958, devastata dalla speculazione edilizia. Non meno drammatica è la condizione, messa a fuoco nel *Sintomo*, della Napoli del 1983, sulla quale stanno per piovere ingenti finanziamenti pubblici destinati alla ricostruzione post-terremoto. Una ricostruzione intorno alla quale si scontrano progetti diversi (restaurare il centro storico oppure raderlo al suolo?) e soprattutto interessi in conflitto tra loro: dalla vecchia borghesia cittadina ai politici rampanti, dai clan camorristici ai poliziotti e ai ma-



gistrati in carriera, tutti vogliono in qualche modo mettere "le mani sulla città" e approfittare della situazione per assicurarsi profitti e vantaggi. Nel *Filo del male* l'investigatore al centro dell'intreccio era Augusto Trani, tenente colonnello dei servizi segreti esperto di intrighi internazionali; qui la sua figura si profila ogni tanto sullo sfondo, in una sorta di simpatico ammiccamento ai lettori più fedeli, ma il protagonista è un giovane e ben intenzionato viceprefetto, Guido Dominici, anche lui con un passato all'estero. Dominici torna nella Napoli dove è cresciuto per coordinare le indagini sulla strage che ha recentemente decimato in un colpo solo uno dei più potenti clan della malavita cittadina. Inquirenti e giornalisti sono pronti a dare di questa strage la lettura più prevedibile: in seguito a uno sgarro legato al traffico di droga, il clan dei Russo, capeggiato da un sanguinario latitante, ha decapitato il clan rivale dei Vullo. Man mano che Dominici, però, penetra più a fondo nella realtà napoletana, scopre una verità più complessa: il latitante su cui si concentrano le ricerche forse è una sorta di specchio per le allodole, mentre oscure complicità mantengono rigorosamente nell'ombra i veri segreti della grande criminalità, il ruolo di insospettabili professionisti, le complicità politiche, il riciclaggio di ingenti capitali attraverso la banca vaticana. Sprofondando in un ambiente vischioso, che gradualmente lo coinvolge, e che con le sue dinamiche perverse rende impossibile ogni cambiamento, Dominici perde le proprie certezze di funzionario ambizioso ma integro. *Il sintomo* è anche un amarissimo romanzo di formazione, che ci mette di fronte al naufragio parallelo delle speranze di una città e della vita personale del giovane protagonista.

non ha elementi per difendersi, assiste muto allo sfilare di quanto lo porterà alla prigione e alla condanna. Non solo: osserva muto il formarsi di una opinione pubblica che lo descrive come un mostro sulla base di quanto sa e le viene trasmesso dalle conoscenze mediate. Alla sua razionalità di docente di filosofia si contrappone l'irrazionale reazione di vicini e di colleghi, poco inclini ad approfondire ma paghi delle apparenze.

E così, ancora una volta, l'apparenza vince sulla verità, il pregiudizio sul giudizio meditato attraverso il volano dei mezzi di comunicazione che trasferiscono materiale emotivo, di consumo immediato, animato dal desiderio di sapere tutto e subito. Il tema è contemporaneo, quasi giornaliero laddove l'opinione collettiva esige prontezza quando la macchina giudiziaria si muove con lentezza. Le pagine del romanzo mostrano una variabile però inconsueta. Normalmente, in vicende analoghe, l'apparenza brucia la realtà nel senso che la persona subisce l'onta di un'accusa ingiusta e il peso di una condanna preventiva e sommaria della collettività.

In questo caso, invece, la tonalità è leggermente diversa. I fatti accaduti depongono, logicamente e senza sbavature, per accusare il professore. Il lettore incamererà la professione di estraneità dell'accusato ma non è certo che dica la verità perché tutto depono contro di lui. Se quelle immagini sono nel computer e il docente è misantropo, come possono essere finite lì? Ne è riprova la stessa esitazione che affligge North, sbandato tra verità contrastanti. In altri termini l'opinione pubblica si muove come il lettore, in una lenta ma inesorabile convinzione di colpevolezza. Del resto l'avvocato difensore legge la causa con seria dignità: appoggia la confessione perché le carte depongono per quella soluzione. Nessuna ingiustizia clamorosa, ma la dura replica dei fatti, veri nella loro

Nel labirinto dei vampiri

di Franco Pezzini

Edgar Allan Poe

I VIAGGI IMMAGINARI

ed. orig. 1833-1849, a cura di
Alessandro Gebbia, trad. dall'inglese
di Cecilia Bolles, Alessandro Gebbia
e Lucilla Noviello,
pp. 326, € 17,
Gargoyle, Roma 2014

Mentre una sorta di revisionismo editoriale fa azzardare anche su Poe curiose operazioni (come a proposito della presunta "vera" paternità della *Rue Morgue* attraverso la pur intrigante riemersione del gioco letterario a firma di Alexandre Dumas, *L'assassinio di rue Saint-Roch*, a cura di Ugo Cundari, Dala, 2012), è un bene scoprire, o almeno riscoprire, filoni meno noti della produzione dello scrittore. Meno noti ma non accidentali, visto che il profilo autoriale dell'"americano maledetto" vanta latitudini ben più vaste di quelle comunemente attribuitegli: e questa bella raccolta varata dall'incipit per cui "Viaggiare è come sognare", e coronata da un'introduzione del curatore sulla *cartographie de l'imaginaire* tracciata da Poe tra visionarietà ed enciclopedismo attraverso la sua intera opera, riunisce diciotto testi sulla costellazione viaggi-esplorazioni-scienza. Introdotti dalla lirica *Il colosso* che incrocia suggestioni sul tempo e lo spazio (una Roma antica anche geograficamente lontana ed esotica), i racconti prescelti vanno da antologizzatissime avventure sul mare come *Il manoscritto trovato in una bottiglia* e *Una discesa nel Maelström* a testi assai meno noti come *Il diario di Julius Rodman*, fittizio e articolato "resoconto del primo passaggio

attraverso le Montagne Rocciose del Nord America mai effettuato dall'uomo civilizzato", le fantasie orientali *Un racconto di Gerusalemme* e *L'uomo camelopardo* o il grottesco *Una celebrità*. Ma, appunto, la nebulosa tematica è in realtà piuttosto libera, correndo dagli itinerari identitari di varie forme di rinascita *post mortem* (*Colloquio di Monos* e *Una, Quattro chiacchiere con una mummia*, Metzgerstein) a cataclismi geoastronomici (*Conversazione di Eiros e Charmion*) e saghe di scienziati,

inventori, alienisti e mesmerizzatori. Fino a quel capolavoro assoluto che è *L'uomo della folla* dove il viaggio (dello scrittore, ma in fondo nostro) si consuma nel labirinto vampiresco della società di massa. ■

Quando diventi mostro

di Fulvio Gianaria e Alberto Mittone

Alexandre Postel

UN UOMO DISCRETO

ed. orig. 2013, trad. dal francese
di Martina Cardelli,
pp. 337, € 16,90,
Codice, Torino 2014

Di recente Jonathan Gottschall, studioso di letteratura, ha sostenuto che le storie che danno piacere sono quelle che creano problemi, li simulano per far riflettere il lettore e non disperdere le sue energie nella pura evasione. La conferma è fornita, senza equivoci, dal romanzo *Un uomo discreto* che in Francia ha vinto il prestigioso Goncourt come miglior esordio del 2013. La storia diventa un caso di cronaca giudiziaria. Damien North ha quarantacinque anni, è un professore di mezza età, è nipote di una figura rilevante della politica francese, insegna filosofia in una piccola università di provincia. Dopo la morte della compagna conduce una vita triste, solitaria, opaca: è vegetariano, allergico alla primavera perché "stagione ironica", incapace di maneggiare internet tanto da intraprendere escursioni esilaranti ma goffe tra i fili della rete. Non ha amici né nemici, non



dà fastidio e non trasgredisce. È "bizzarro" nota taluno, è "discreto" secondo il titolo del romanzo, è "inetto" per chi ricorda la lezione sveviana.

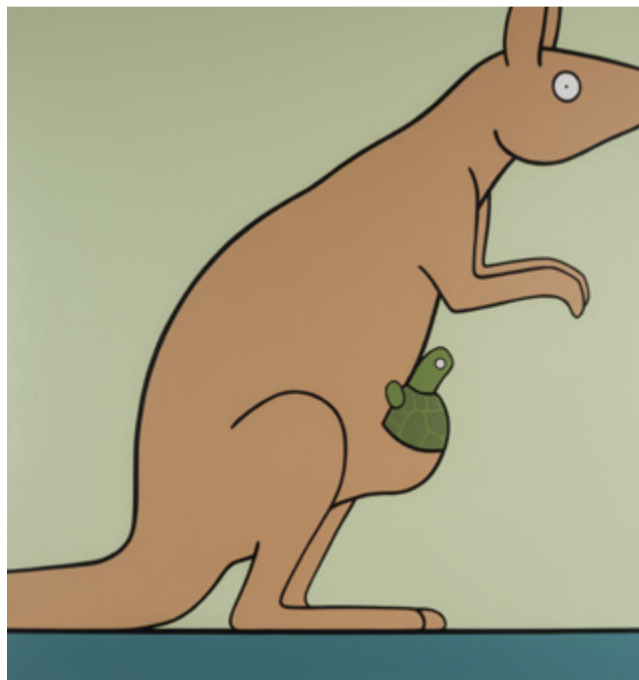
In un giorno d'inverno come gli altri, monotono e pacato, si abbatte su di lui una mazzata: la polizia suona alla porta e lo accusa di aver scaricato dalla rete centinaia di fotografie pedopornografiche che raffigurano corpi di adulti accoppiati a corpi di bambini. È come se il gelso che cresce nel cortile di casa e che North cura amorevolmente fosse crollato a causa del tronco marcio, corroso da vermi invisibili e perfidi.

Il protagonista sa di essere innocente e di essere estraneo a quel materiale, ma su quei file nulla può dire. Quel computer, però, non è muto ma parla, e mostra frammenti della sua vita, come la foto della nipote in costume da bagno, come la sua motivata opposizione al progetto che voleva schedare chi frequentava minorenni. Sono tessere di un mosaico che lentamente si compone e che lo marchia come colpevole. L'opinione pubblica ha già emesso la sua sentenza, il fratello lo sorregge ma non scaccia i dubbi; e i dubbi assalgono lo stesso pro-

tagonista che non sa più chi è, di cosa potrebbe essere capace, se davvero è estraneo alle accuse. La sua convinzione vacilla.

L'autore conduce il racconto con padronanza, sorretto da una prosa lineare e al contempo musicale nella quale compaiono immagini inaspettate nella loro emotività ("Il cuore stretto come durante il passaggio di un re in esilio"). Indubbiamente alcuni temi hanno origini antiche, ma il quadro si presenta con la modernità del presente. Il dramma della persona ingiustamente accusata ha impegnato romanzieri e cineasti, ma l'autore la vuole calare nella nostra epoca, quella di internet, dei rapporti virtuali. Non solo: il poliziesco e la sua indagine sono l'emblema della materialità, del corpo, del sangue che, diceva Chandler, deve puzzare. In questo romanzo si tratta di un delitto legato al possesso d'immagini, quelle immagini che nel mondo contemporaneo costruiscono una sorta di vita parallela di coloro che si rivolgono a internet. L'accusa non proviene da parole o da pistole ma da un computer che la rende inanimata, senza vibrazioni.

E quest'accusa si solidifica perché il professore non si difende,



apparenza, e forse nella realtà. Ma il rapporto è complicato e il finale riserverà sorprese. Anche per questo professore normale e disgraziato, anche lui entrato a buon diritto nella galleria simoniana degli uomini "nudi". ■

studiopenalisti@penalistitorino.it

F. Gianaria e A. Mittone sono avvocati

franco.pezzini@tin.it

F. Pezzini è saggista e redattore giuridico

Teoria quantistica applicata alla necropolitica

di Pietro Deandrea

In Koli Jean Bofane
MATEMATICA CONGOLESE
ed. orig. 2012, trad. dal francese
di Stefania Ricciardi,
pp. 247, € 17,
66thband2nd, Roma 2014

“Nel valutare i suoi simili, gli era tornato utile sapere che *due piramidi, siano esse rette o oblique, sono equivalenti se hanno la stessa base e la stessa altezza*. L'apparenza non contava, bisognava saper misurare quello che c'era all'interno, come per gli esseri umani”.

Orfano e senza parenti in una città caotica come l'odierna Kinshasa, Célio Matemona è un giovane brillante che conduce la propria vita sulla base delle lezioni di un *Compendio di matematica* del 1967, per la cui ragione è soprannominato “Célio Matematik”. La guerra del 1977 che gli ha sterminato la famiglia è solo uno dei tanti conflitti che devastano il Congo da decenni, e la sua personale tragedia è condivisa da molti suoi connazionali. Il paese in cui si sviluppa la trama del romanzo ricorda il concetto di “necropolitica” teorizzato dallo studioso postcoloniale camerunese Achille Mbembe: partendo da categorie di Foucault e Agamben, “necropolitica” descrive quelle zone del mondo governate da un'economia di sfruttamento selvaggio delle risorse naturali attraverso uno stato permanente di guerre civili, scontri fra milizie e massacri perpetrati anche da bambini-soldato, il cui risultato è la distruzione del tessuto sociale e, per i civili, la condizione di morti viventi. Nella Kinshasa di Bofane, “lo stato ormai assolveva il suo ruolo soltanto in maniera simbolica. (...) Ogni giorno il potere d'acquisto si assottigliava. I generi alimentari scarseggiavano e costavano un occhio della testa. Il sistema sanitario non esisteva più da tempo. Se a questo si aggiungeva l'Aids e le sue conseguenze, l'insieme diventava ingestibile. Le persone erano ridotte a scheletri ambulanti. Quanto alla scuola, i genitori si organizzavano per pagare lo stipendio dei professori. In un contesto simile solo Dio faceva miracoli, ma anche lui cominciava a essere in difficoltà”.

Finché il protagonista vive in povertà e dirige una piccola Ong per aiutare padre Lolos, suo salvatore e mentore, la passione per la scienza può essere letta semplicemente come un tentativo di dare ordine e senso a questa anomia. La svolta nella sua vita, e nella trama del romanzo, avviene quando Célio mette il proprio talento matematico al servizio dell'Ufficio informazione e piani della presidenza della Repubblica: in altre parole, della propaganda di regime che manipola realtà e opinione pubblica, che crea

e foraggia partiti di pseudo-opposizione in un gioco delle parti che non produce alcun cambiamento di sostanza. Così, mentre la domanda di democrazia e libere elezioni è sempre più difficile da contenere, Célio mette da parte le proprie convinzioni per desiderio di successo e scalata sociale. Nel suo lavoro al fianco di Gonzague Tshilombo, diabolico direttore dell'Ufficio, la funzione esponenziale diventa modello per una strategia di diffamazione degli amici del presidente ormai scomodi; e un'equazione può ispirare la maniera per infangare la nazione che sta facendo pressioni internazionali sul tema dei diritti civili negati in Congo. Infine, la teoria quantistica (assai adatta al caos congolese) viene utilizzata per portare una parte dell'esercito a partecipare a un colpo di stato fasullo volto a incastrare l'ingestibile leader di una delle cosiddette organizzazioni politiche di opposizione: “La particella elementare non segue più un percorso preciso, ma una traiettoria possibile. Non è più un oggetto, ma una nuvola invisibile e inafferrabile che tuttavia influenza l'ambiente circostante. (...) L'esercito nazionale (...) per l'appunto, somigliava a un vasto campo quantistico in cui niente era chiaro e definito. Tshilombo contava sulla fragilità del sistema di comando nell'apparato militare. Troppe ramificazioni. Troppi uffici non collegati fra di loro. Tutti volevano dare ordini. Non si sapeva chi comandasse cosa. (...) Povero secolo, in cui lo spirito delle cose non contava più nulla. Solo le apparenze erano prese in considerazione”.

Anche Célio, però, si rende conto di non essere più ciò che credeva di essere, cioè un collaboratore che si limita a eliminare parassiti del potere, ma un complice a tutti gli effetti di chi sacrifica vittime innocenti, e il suo lavoro comincia a lasciargli “in bocca un retrogusto di carogna (...) Dove aveva la testa? Gli era forse sfuggito che alla corte degli stronzi, lo schivatore non è altro che il buffone?”. Per “schivatore”, spiega Bofane, s'intende una sorta di bugiardo e opportunistico che “supera gli ostacoli, sposta indietro le frontiere dell'impossibile, disprezza i soffitti di cristallo. In termini matematici, Célio si immaginava (...) come uno schivatore di segno positivo”. In altre parole, lo schivatore può essere accomunato alla figura popolare del *trickster*, il burlone guidato da bassi istinti ma dalla funzione ambivalente, perché spesso finisce per mettere a nudo ingiustizie e punire malvagità. E proprio a questo scopo, per mettere in azione il suo

segno positivo, nell'ultima parte del romanzo Célio utilizzerà le tecniche dell'Ufficio per decapitarne i vertici.

All'interno di questa trama estremamente leggibile, trascinata da dialoghi serrati, l'autore fa sentire la propria voce ironica, talvolta satirica o caustica, grazie a digressioni che escono talvolta dai confini narrativi del realismo. La fame, ad esempio, diventa personaggio dell'opera sotto forma di mostro bicefalo, che “esercitava il suo potere sugli esseri umani e ognuno dei due cervelli era programmato per una funzione precisa. Se il primo distruggeva i corpi con procedimenti quasi meccanici, il secondo liberava invece quei potenti fluidi che liquefacevano il pensiero allo scopo di azzerare la volontà del popolo”. Pungente anche la prospettiva congolese sulla globalizzazione: “Gli esclusi dal miracolo economico producevano e maneggiavano derrate rare, dal valore inestimabile, destinate a una tecnologia di punta che, in alcune sue applicazioni, aveva soltanto lo scopo di asservirli ancora di più. I circuiti integrati avrebbero prodotto immagini e concetti per continuare a convincerli che sarebbero sempre stati gli ultimi del pianeta, e che tutte le loro battaglie utopistiche (...) erano comunque votate al fallimento. (...) Nel caso in cui alcuni aspetti di questa globalizzazione fossero stati percepiti male da quelle popolazioni, quello stesso rame sarebbe immancabilmente tornato sotto forma di incamicatura di proiettili calibro 7,62, sputati con astio da qualche kalashnikov ribelle”.

Non sempre il talento narrativo di Bofane coglie nel segno, cadendo a volte in passaggi didascalici o leziosi, oppure usando immagini un po' forzate (“Il riverbero del sole faceva danzare le forme come le oscillazioni dell'elettroencefalogramma di uno schizofrenico in delirio”). Ma *Matematica congolese* resta impresso come un romanzo di grande originalità, che ricorda la frase del matematico tedesco David Hilbert riguardo a un suo studente che aveva abbandonato la matematica per la poesia: “Ha fatto bene. Non aveva abbastanza immaginazione per un matematico”.

pietro.deandrea@unito.it

P. Deandrea insegna letteratura inglese all'Università di Torino



Self-made men che non decollano

di Carmen Concilio

Lavanya Sankaran
**LA FABBRICA
DELLA SPERANZA**
ed. orig. 2013, trad. dall'inglese
di Monica Capuani,
pp. 430, € 17,
Marcos y Marcos, Roma 2014

La fabbrica, ormai, non è più oggetto di narrazione qui da noi, è piuttosto archeologia. Il romanzo ambientato in un call center potrebbe dunque essere il genere letterario del nuovo millennio, in sostituzione al romanzo proletario. Lavanya Sankaran, voce del Sud dell'India, nei suoi scritti, racconti brevi e romanzi, restituisce il ritratto della città industriale di Bangalore e della sua sfavillante classe media.

Il protagonista del romanzo è un piccolo imprenditore, Anand, proprietario di una fabbrica di stampi in lamiera per l'industria automobilistica. La vetrata panoramica insonorizzata del suo ufficio gli permette di ammirare il reparto produzione con i suoi efficienti macchinari, ordinato e pulito, dove tutto funziona alla perfezione secondo un modello di produttività occidentale. Anand è determinato a voler mantenere tali standard e ha due fedeli collaboratori, nel rispetto delle pari opportunità: il direttore di produzione Ananthamurthy e la signora Padvamati. La squadra dirigente si appresta a incontrare una delegazione dal Giappone per stipulare un possibile accordo di cooperazione. La Cauvery Auto ambisce a espandersi e Anand sogna già di acquistare un lotto di terreno attiguo, per ingrandire l'azienda; offre un modesto aumento di stipendio agli operai e partecipa alla gestione di fondi per favorire l'istruzione dei più poveri e per finanziare campagne elettorali di politici non corrotti. Tutto sembra andare per il meglio, tra le feste organizzate nelle case lussuose di una élite ristretta di amici impegnati a godersi nuovi e vecchi privilegi.

Al contrario, nella cucina di Anand e della moglie Vidya si inscena il dramma delle tre serve, ciascuna afflitta da problemi diversi. Shanta è l'aggressiva cuoca, pestata dal marito e dura con le nuove arrivate. Sua alleata è Thangam, impegnata in intralazzi finanziari per la creazione di un fondo comune, in cui riesce a invischiare tutto il vicinato. Kamala, invece, è l'emblema della virtù e della perseveranza: vedova e con un bambino neonato, scacciata dal villaggio, ha lavorato come *coolie*, vale a dire lavoratore giornaliero, in cantieri edili per più di due anni, mettendo da parte un piccolo gruzzolo con il quale riesce a mantenere

suo figlio alla scuola pubblica. Trovato lavoro in casa di Anand grazie a un'intermediaria, riesce anche a pagare l'affitto di una stanza per sé e per il figlio. Priva di astuzie, educazione e opportunità, Kamala sopravvive solo grazie alla prudenza. È l'esatto contraltare di Anand: l'uno che si è dato al business tradendo gli ideali di suo padre, sospettoso verso l'impuro mondo degli affari, e l'altra che per casta non può nemmeno immaginare un futuro. Entrambi, però, sono onesti *self-made men* votati a una strenua etica del lavoro, e fermamente fiduciosi nel valore dell'educazione e dell'istruzione. Ma sulle vie lastricate d'oro dello sviluppo economico s'insinua un grave pericolo, che rischia di spazzare i sogni di Kamala (che vorrebbe iscriverlo il figlio a una scuola privata) e anche quelli di Anand.

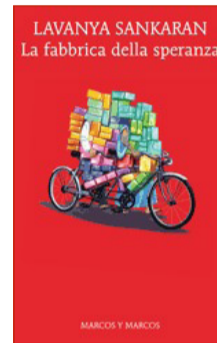
I prezzi dei terreni aumentano, rivendicati da una città che avanza inesorabilmente, i più poveri vengono sfrattati senza pietà da affittuari e padroni di casa privi di scrupoli. Solo uno stratagemma potrà salvare Kamala e Anand. “Anand non si considerava una persona particolarmente religiosa. Per lui, il culto risiedeva nell'azione, nel lavorare ogni giorno per tirar fuori dal centro del suo essere il meglio che riusciva a dare”. Però aveva un sogno: “Per lui visitare Pattadhakal significava non tanto osservare la genesi dell'architettura dei templi in pietra, ma un laboratorio dove centinaia di anni prima erano nati il design all'avanguardia e l'eccellenza dell'ingegneria (...)”. Ammira(va) la maestria e le capacità tecniche che avevano progettato miracoli (...). Ed era quello che parlava alle profondità della sua anima: il desiderio di appartenere a un popolo che tornasse a rivendicare la propria capacità di costruire cose di grande bellezza, forma e scopo. Che cercasse la perfezione”.

Il ritratto dell'élite borghese non è sempre lusinghiero; in particolare il suocero di Anand, faccendiere impiccione, è oggetto di un attacco violento: “E quanto a Harry Chinappa, che cosa aveva fatto davvero per guadagnarsi il rispetto di tutti? Apparteneva alla generazione che non si era conquistata niente (...). La loro era la generazione che si era rifiutata di guardare avanti, prendendo piuttosto a modello gli inglesi, che i loro stessi genitori e nonni avevano cacciato a calci fuori dal paese”.

Tradito il modello di sviluppo socialista, in democrazia, l'India sembra cercare nuove strade, per arginare la potenza cinese o competere con essa, senza riuscire a eliminare le caste, ma offrendo opportunità a tutti. Il romanzo decolla verso la fine, ma non così il paese.

carmen.concilio@unito.it

C. Concilio insegna letteratura inglese e postcoloniale all'Università di Torino



Damasco gialla come un opale

di Luigi Marfè

Freya Stark

LETTERE DALLA SIRIA

ed. orig. 1943, trad. dall'inglese
di Daria Angeli,
pp. 364, € 18,50,
La Vita Felice, Milano 2014

Non assomiglia per nulla alle *Notti arabe* eppure è, nonostante ciò, le *Notti arabe*, scriveva nei dintorni di Alessandretta, nell'inverno 1927, Freya Stark, instancabile viaggiatrice inglese, poliglotta e coltissima, che tra le due guerre bazzicò in lungo e in largo il Medio Oriente, sulle orme dei *Travels in Arabia deserta* di Charles Doughty (1888) e dei *Seven pillars of wisdom* di T.E. Lawrence (1922), in luoghi spesso impervi e desertici, poco frequentati prima di allora da occidentali, dove la presenza di una donna bianca era destinata a suscitare quantomeno sorpresa.

Il viaggio era del resto nel destino di Stark, il cui nome pare rimandare a un racconto di Conrad, *Freya of the seven isles* (1912), esotico *romance* ambientato nei mari del Sud. Dopo un'infanzia trascorsa in Italia, ad Asolo, la scrittrice inglese passò molti anni in Medio Oriente, narrando le sue avventurose peregrinazioni in *Baghdad sketches* (1932), *The valleys of the assassins* (1934), *The southern fates of Arabia* (1936) e numerosi altri volumi. I suoi reportage non hanno avuto in Italia una storia editoriale molto fortunata. Alcuni di essi (*La valle degli assassini*, 1983, e *Le porte dell'Arabia*, 1986), editi da Longanesi, sono stati ripubblicati più di recente da Guanda (rispettivamente 2002 e 2003, insieme a *Effendi*, 2004); altri sono usciti in maniera sparsa presso piccoli editori; una parte consistente è ancora inedita.

Lettere dalla Siria, edito ora nella traduzione di Daria Angeli, narra il "primo, sottile, distratto entusiasmo" per l'Oriente dell'autrice, che nel mondo di lingua inglese è reputata unanimemente la più significativa scrittrice di viaggio del secolo scorso, in un canone di esploratrici del mondo islamico che comprende nomi altrettanto validi come quelli di Gertrude Bell, archeologa e agente segreto di sua maestà, autrice di *The desert and the sown* (1907) proprio sulla Siria, Isabelle Eberhardt, viaggiatrice di origine russa, autrice, tra il resto, di *Pages d'Islam* (cfr. recensione qui accanto), ed Ella Maillart, svizzera, che più tardi avrebbe narrato, in *La voie cruelle* (1947), il suo viaggio con Annemarie Schwarzenbach lungo la via della seta.

Può darsi che la forma epistolare (a partire dalle notissime lettere di Lady Montagu da Costantinopoli, a metà del XVIII secolo) sia in qualche modo connaturata alla scrittura di viaggio femminile. Di certo la sua composizione libera e informale, alternando un'ampia gamma di registri stilistici, permette di avvicinare i luoghi lontani in maniera semplice e diretta, cercan-

do quello che gli inglesi chiamano *the spirit of place*, non tanto nella formulazione di pesanti ipotesi astratte quanto nelle pieghe di incontri casuali ed episodi solo in apparenza effimeri.

In *Lettere dalla Siria* Stark racconta la quotidianità di un viaggio lungo oltre due anni, tra il 1927 e il 1929: prima lo spostamento in nave da Venezia a Beirut; poi il soggiorno a Brumana, un piccolo villaggio siriano, dove si dedicò ad apprendere l'arabo; quindi la prima visita a Damasco; poi ancora escursioni a Baalbek e di nuovo a Damasco; infine, il lungo e pericoloso viaggio verso la Palestina, compiuto in gran parte a dorso d'asino, nel mezzo della rivolta dei drusi contro il mandato francese in Medio Oriente.

La Siria di Stark è un territorio "tutto frammentato tra odi e sette e religioni", conteso tra le ragioni di chi stava cercando di mettersi al passo con l'Occidente, e tuttavia in questo modo finiva per dismettere la propria identità

senza poterne trovare in cambio una nuova, e la fiera ostinazione di chi, soprattutto nell'interno del paese, non aveva ancora abbandonato una "vita genuinamente selvaggia". Questi due modi alternativi di intendere l'identità mediorientale sono rappresentati nelle lettere attraverso la descrizione delle due grandi città in cui soggiornò l'autrice: da una parte Beirut, "dolente città francese", che insegue "la penultima moda parigina", appesantita dal triste grigiore di un conflitto identitario irrisolto; dall'altra Damasco, città "gialla come un opale", dall'atmosfera così "sottile" da trasformare la luce in un'incantevole "regina dei colori", traversata dal Barada, fiume che, come il Simoenta omerico, secondo la definizione di Geoffrey Chaucer in *Troilus and Criseyde*, avrebbe il corso di "una freccia luminosa".

Diversamente dagli altri europei presenti in Siria, l'autrice inglese non mostra alcun interesse per la comunità occidentale e cerca costantemente la compagnia di arabi e drusi, anche a rischio, talvolta, della propria incolumità personale. Ad affascinarla non è solo la tradizionale percezione delle feroci contraddizioni dell'Oriente ("La violenza della bellezza che esplose senza transizione"), ma anche il modo diverso di intendere la vita da parte della gente comune, come conquista faticosa, mai assodata e sempre revocabile. Chi abita in una terra bagnata dai massacri, sa benissimo di poter perdere in un attimo tutto ciò che possiede: "La vita qui ha il fascino di essere legata a uno sforzo personale di volontà, ed è dolce che non le venga attribuito un valore troppo grande".

Stark fu spinta a viaggiare dal desiderio di

apprendere l'arabo. L'obiettivo era quello di "far penetrare questa lingua nelle mie ossa. Non sarò contenta finché non riuscirò a pensare in arabo". Nessuno, tra gli europei, parve prenderla sul serio: qualcuno la considerò una persona molto riservata; altri addirittura una spia. Dietro questa ossessione per il raggiungimento di un'accurata competenza linguistica, c'era la convinzione che nella logica con cui ciascuna lingua costruisce la propria visione del mondo si celi l'autentico sentire del popolo che la parla: "Anche il paese più spento ha una sua anima, se sei in grado di capire cosa dicono le persone; e non solo le parole, ma i pensieri che le formano".

In un'epoca come quella attuale, in cui comprendere i rivolgimenti di un'area geografica come il Medio Oriente pare sempre più arduo, il libro di Stark offre una bussola non convenzionale, a tratti illuminante. Senza dubbio, con i suoi continui sforzi di immedesimazione nelle ragioni dell'altro ("Uno si sente come se ci fossero misteriosi segreti mentre ci si addentra"), *Lettere dalla Siria* si pone fuori dal paradigma eurocentrico individuato da Edward Said, tutto votato alla conquista e al possesso. Al contrario la scrittura di Stark, interessata com'è all'"infinita varietà" delle società mediorientali, si tuffa in ciò che non conosce con la gioia di chi pensa che l'incontro con l'altro possa essere un'irripetibile occasione di apprendimento: "Sentire e pensare e imparare; imparare sempre, questo soltanto significa essere vivi". *Lettere dalla Siria* esprime così una concezione dell'esotismo decisamente moderna, non come deposito di eccentriche stravaganze, ma come strumento per la comprensione di se stessi: "L'appassionato interessamento per una civiltà tanto diversa ti dà una improvvisa nuova visione della tua".

Je est un autre, ha scritto Rimbaud. Con la sua instancabile curiosità per la diversità culturale, Stark pare aver preso sul serio il precetto di ribaltare l'io nell'altro: "Forse la gioia della scoperta non risiede in quello che ci risulta strano, quanto piuttosto nell'improvvisa consapevolezza che siamo a casa in un nuovo orizzonte, (...) che il nostro cuore o il cervello, viaggiatori esperti ma smemorati, riconoscono con gioia".

luigi.marfè@unito.it

L. Marfè è traduttore e dottore di ricerca in letterature comparate all'Università di Torino

Annegata nel deserto

di Elisabetta Bartuli

Isabelle Eberhardt

PAGINE DALL'ISLAM

ed. orig. 1932, trad. dal francese
di Elena Pozzi,
pp. 236, € 16,50,
La Vita Felice, Milano 2014

Everything about her was extraordinary" (tutto quel che la riguarda fu straordinario) si legge a proposito di Isabelle Eberhardt nel profilo che ne traccia Lesley Blanch in *The Wilder Shores of Love* (John Murray, 1954). E ancora: "Her death was strangest of all, for she was drowned in the desert" (più strana di ogni altra cosa fu la sua morte, perché annegò nel deserto). Ed è indubitabile che la sua tragica fine a soli ventisette anni (travolta dalla piena di uno uadi nel cuore del deserto algerino) abbia contribuito ad alimentarne la leggenda.

Una leggenda che, comunque, già trovava linfa nella sua genealogia familiare. Isabelle, infatti, era figlia naturale di una tedesca luterana, a sua volta figlia naturale di un ebreo russo. La madre, Nathalie, una quindicina di anni prima della sua nascita, si era trasferita in Russia, aveva sposato un generale e generato tre figli. Della loro istruzione si occupava un precettore, tale Alexandr Trofimovskij, ex pope della chiesa ortodossa. Proprio con lui (filosofo anarchico e poliglotta, amico personale, sembra, di Bakunin e discepolo di Tolstoj) Nathalie aveva lasciato la Russia, portandosi appresso i figli e, dopo un periplo attraverso la Turchia e l'Italia, era approdata in Svizzera. Qui, probabilmente dal rapporto con lo stesso Trofimovskij (ma nulla è certo, si è vociferato addirittura di un legame con Arthur Rimbaud) nasce Isabelle.

Siamo a Ginevra e corre l'anno 1877. Da buon anarchico, Trofimovskij (che Isabelle, nei suoi scritti, chiamerà sempre "Vava") si fa carico dell'educazione di tutti e quattro i figli di Nathalie, sia dei maschi sia delle femmine, pervicacemente e senza operare distinzioni di genere. Pur se rude e collerico, dà loro una cultura e, insieme, li istruisce alla vita all'aria aperta, facendoli impraticare nel giardinaggio. Isabelle, che non frequenterà mai alcuna scuola, sotto la sua guida studierà storia, filosofia, geografia, chimica, botanica, qualche elemento di medicina. Soprattutto, apprenderà molte lingue (greco, latino, turco, arabo e russo) e, non ultimo, l'amore per la lettura e la scrittura. A tutto ciò, vanno aggiunte le frequentazioni di Trofimovskij, che nella villa ginevrina offre asilo a oppositori del regime zarista, a giovani turchi in lotta

contro la Sublime Porta, a rivoluzionari fuggiti dalla Siberia. Questo l'humus in cui Isabelle nasce e cresce. Non dovrebbe perciò far meraviglia se la ritroviamo, a nemmeno vent'anni, in corrispondenza epistolare con intellettuali sparsi per mezzo mondo, immersa in un mondo di parole che la spingono verso un costante movimento, dapprima mentale e subito dopo, spesso camuffata in abiti maschili, fisico. Il suo approccio, alla fine, sarà il deserto, che percorrerà instancabile in lungo e in largo, assetata di conoscenza, di sensualità e di misticismo.

Sarebbe però riduttivo limitarsi a questi dati, pur se indubbiamente affascinanti, per leggere nella sua piechezza l'avventura umana di una donna che ha anticipato i tempi, che è stata, verrebbe da dire, una hippy ante litteram. E, in estrema sintesi, inseguendo l'estasi ascetica è andata, invece, a cozzare contro la realtà della sua epoca, restituendocela di fatto in tutta la sua

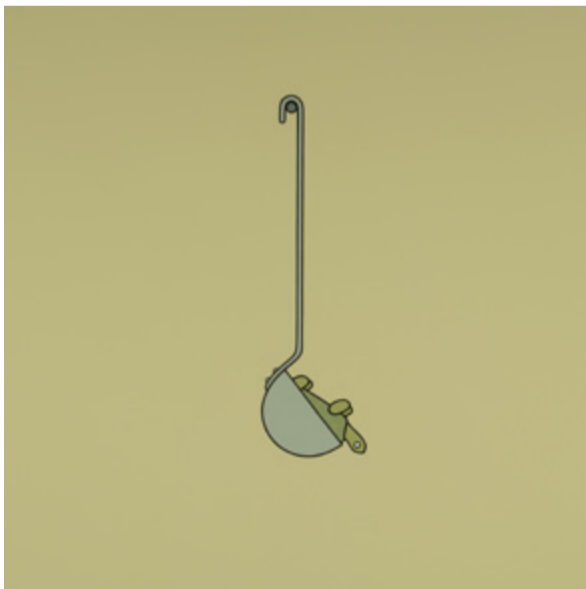
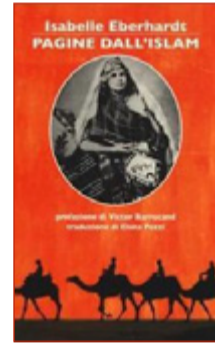
crudeltà. I racconti, le pagine di diario, i reportage, gli appunti, gli abbozzi di romanzi (tutto ciò che Eberhardt ha pubblicato durante la sua breve vita su vari periodici e riviste e, in aggiunta, quanto è stato ritrovato a Ain-Sefra tra le macerie della sua casa distrutta dalla piena ed è ora conservato negli Archivi d'Oltremare di Aix-en-Provence), tutto quanto ha scritto nelle decine e decine di quaderni, fogli sparsi, a volte anche sul retro di documenti di varia natura, tutto mostra inequivocabilmente la crudeltà dell'esperienza coloniale così come si mostrava al suo sguardo libero, scevro da pastoie politiche e da ideologie precostituite.

A proposito delle condizioni di vita sotto dominio straniero, così come dell'esperienza dei tanti che si erano arruolati nella Legione straniera (fossero essi occidentali o *spabi* come l'uomo che Isabelle sposerà), si possono leggere alcuni esempi anche in questo *Pagine dall'Islam*, che ora esce in italiano dopo un silenzio lungo più di vent'anni (con prefazione di Victor Barrucand e una presentazione dell'edizione italiana di Anna Banfi) e che va affiancare gli altri testi di e su di lei pubblicati nel tempo: *Scritti sulla sabbia* (Mursia, 1990), *Sette anni nella vita di una donna. Lettere e diari* (Guanda, 1989), *Voglia d'Oriente. La giovinezza di Isabelle Eberhardt* (Bompiani, 1990).

Dalla rilettura di questi testi non potrà non emergere la caratteristica principale di tutta l'opera di Isabelle Eberhardt, donna il cui sguardo non conosce orientalismo, non accetta stereotipi, va in profondità, ben oltre l'apparenza. Eppure rimane umanamente empatico e, non ultimo, dolcemente romantico.

kesten@goldnet.it

E. Bartuli insegna letteratura araba all'Università di Venezia e Vicenza



Il contagio della finzione

di Cristina Meini

Jonathan Gottschall
**L'ISTINTO
DI NARRARE
COME LE STORIE
CI HANNO RESO UMANI**

ed. orig. 2012,
trad. dall'inglese
di Giuliana Olivero,
pp. 255, € 22,
Bollati Boringhieri, Torino 2014

Che cosa accomuna un bambino che gioca a fare il pirata, suo fratello che, dormendo, sogna di sorvolare una splendida isola, un lettore di *Guerra e pace*, Tolstoj che scrive *Guerra e pace*, un'adolescente che sta partecipando a un gioco di ruolo planetario su Internet, Norman Bates (il giovane psicotico interpretato da Anthony Perkins in *Psycho*) e tanti altri ancora?

Sono tutti esempi di storie, afferma Jonathan Gottschall nel suo primo libro in traduzione italiana. Gottschall insegna letteratura inglese, ma ha letto molto di scienze cognitive, sviluppando un particolare interesse per quella psicologia evoluzionistica che invocherà proprio come chiave unificante.

Espressioni di un'ossessione prettamente umana che si è concretizzata nelle più svariate forme, le narrazioni (tutte le narrazioni) ci liberano dai vincoli dello spazio e del tempo. Pronti a sospendere volontariamente l'incredulità durante la fruizione di storie (secondo quanto sosteneva Coleridge), veniamo accompagnati in mondi immaginari, o ci andiamo con le nostre stesse gambe. Leggiamo e ascoltiamo, oppure scriviamo, raccontiamo, sogniamo, deliriamo, ma in ogni caso facciamo esperienza di mondi nuovi.

Per il cervello non è cosa da poco. Ascoltare una storia impone di ricostruire dettagli che non vengono esplicitamente narrati e, parallelamente, raccontare una storia richiede di considerare come l'ascoltatore o il lettore potrà cogliere quanto scritto o narrato, anche se poi, naturalmente, l'autore potrà decidere di giocare proprio su queste attese.

Perché un processo psicologicamente così costoso non è stato eliminato dalla selezione naturale? Quale che sia la sua origine, eventualmente anche casuale, l'istinto alla narrazione ci obbliga a uno sforzo cognitivo imponente, che deve avere un senso se è rimasto come tratto distintivo umano, potenziato anzi dalle nuove narrazioni rese possibili dal mondo contemporaneo: *role games*, cinema, reality show.

Non solo, ma in special modo osservando le narrazioni infantili per eccellenza, i giochi di finzione, emerge con evidenza il forte investimento emotivo che spontaneamente viene messo in atto. I mondi e le situazioni fittizie sono pieni di problemi,

nemici e pericoli, e un veloce sguardo alle narrazioni adulte suggerisce che le cose non cambino affatto col passare del tempo. Certo, in parte la natura tormentata delle narrazioni infantili consegue verosimilmente proprio dalla struttura delle storie che vengono narrate loro dagli adulti (se solo pensiamo ad alcune fiabe e ninnananne per bambini c'è da farsi venire i brividi), ma secondo l'autore si tratta soprattutto dell'espressione genuina di un istinto naturale. Per giunta, sappiamo bene quanto spesso persino i sogni siano irti di ostacoli verosimili o del tutto fantasiosi.

Tutto fa pensare, insomma, che gli sforzi cognitivi ed emotivi siano utili a qualche livello. Secondo l'autore, le narrazioni costituiscono una palestra sicura in cui esperire varie situazioni che si potrebbero presentare nella vita reale, in particolare relativamente alla gestione dei rapporti

interpersonali. Ispirandosi alla posizione di molta letteratura evoluzionistica, Gottschall vi vede in particolare la promozione di uno spirito cooperativo all'interno del gruppo. Condividendo narrazioni (religioni, miti, saghe, trame di soap opera) ci ritroviamo più uniti, nonché inesorabilmente più separati da chi condivide altre trame.

Pur non prendendo una posizione netta rispetto alla possibilità che si tratti di una selezione diretta piuttosto che dell'effetto secondario di altri processi selettivi, l'autore illustra vari indizi dell'origine naturale dell'attaccamento umano alle storie, in particolare l'esistenza di caratteristiche ricorrenti. Per esempio, il gioco infantile del bambino, che per ragioni anagrafiche esprime una competenza prevalentemente naturale piuttosto che culturalmente indotta, ha caratteristiche tendenzialmente fisse e legate al genere. Anche quando cresciute in famiglie che non impongono modelli di comportamento tradizionali, secondo cui le bambine devono giocare con le bambole e i maschi fare la lotta, le femmine tendono a costruire situazioni fittizie più legate ai ruoli tradizionali del proprio genere, come se la natura preparasse a ruoli biologicamente determinati. Altrettanto interessanti sono i dati sperimentali recentemente emersi nell'ambito della psicologia delle emozioni, che mostrano come intuitivamente ci rifiutiamo di accettare situazioni che violano determinati tabù a prescindere dal fatto che non ne conseguano alcun danno per nessuno.

In queste e tante

Scienze cognitive

altre affascinanti considerazioni l'autore ci accompagna con una notevole efficacia retorica che senza dubbio ne giustifica la lettura, e assicura il godimento, a chi abbia un interesse a questo livello. Nondimeno, se da un punto di vista "narrativo" (è proprio il caso di dirlo) Gottschall è appassionante e coinvolgente, dal punto di vista scientifico, che pur viene continuamente invocato attraverso dati e considerazioni, il suo lavoro è molto approssimativo. La stessa ricerca della funzione naturale della propensione a raccontare storie si svuota di senso quando ci si accorge di quanto eterogenei e, credo, incommensurabili, siano i casi da lui trattati. Dal punto di vista cognitivo non si possono mettere realmente insieme tutte le narrazioni che l'autore invece affianca. Quando un bambino di due anni gioca a fare finta, la sua mente compie un lavoro cognitivamente assai complesso che, permettendogli di non confondere realtà e finzione, lo mette al riparo da comportamenti pericolosi. Quando però va a dormire, i suoi sogni non distinguono più i due livelli, e la mente del bambino è temporaneamente in preda a processi che hanno piuttosto una natura allucinatoria.

La psicologia evoluzionistica, disciplina tanto affascinante quanto epistemologicamente controversa, ha acquisito un certo (ritengo, meritato) credito nella comunità scientifica quando ha saputo affrancarsi dalla sociobiologia, ovvero quando ha compreso quanto sia fuorviante andare alla ricerca della funzione evoluzionistica di un comportamento. Ciò che viene selezionato non sono propensioni a schemi d'azione, attitudini comportamentali, ma i meccanismi cognitivi che vi soggiacciono. E tutto fa pensare che i meccanismi cognitivi soggiacenti a sogni, allucinazioni, giochi di finzione e costruzione di complessi romanzi non siano gli stessi, anche se vi sono parentele, persino continuità nei percorsi di sviluppo, alcuni elementi comuni. Certo, è retoricamente molto efficace sostenere che tutto è narrazione, ma la scienza cognitiva attuale ha mostrato piuttosto chiaramente che la narrazione non è tutta uguale. ■

cristina.meini@lett.unipmn.it

C. Meini insegna filosofia del linguaggio all'Università del Piemonte Orientale



Intelligenza collettiva danzante

di Giuseppe Longo

Massimo Ammaniti e Vittorio Gallese
**LA NASCITA
DELLA
INTERSOGETTIVITÀ**

pp. XVIII-286, € 28,
Raffaello Cortina, Milano 2014

In una lettera del maggio 1871, Arthur Rimbaud dichiarava: *J'est un autre*, intendendo dire che l'"io" si costituisce e si sviluppa grazie all'interazione con l'"altro".

Il libro di Massimo Ammaniti e Vittorio Gallese è una lucida esplicitazione di questa intuizione del poeta francese, articolata secondo le conquiste più recenti della psicodinamica e della neurobiologia. Ne emerge un quadro sistemico al cui centro si staglia la complessità della macchina umana e delle sue interazioni comunicative mediate soprattutto dal corpo: Gli esseri umani sono creature sociali e l'azione rappresenta il primo mezzo per esprimere la loro inclinazione sociale. Molto presto nella vita la

cognizione sociale umana viene ancorata all'azione, a un livello interindividuale. Le forme precoci di azione, subito rilevabili nei neonati, che sono grandi comunicatori, "non implicano alcuna capacità metarappresentazionale, né possono essere interpretate in termini di lettura della mente", contro le teorie tradizionali dell'azione razionale. Questa impostazione motoria, suffragata dalle protoconversazioni (non verbali) tra madre e figlio ("Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem", cantava Virgilio), sfocia nell'idea di "simulazione incarnata" che "sfida la visione tradizionale, puramente mentalistica e disincarnata, dell'intersoggettività e della cognizione sociale". Essa si fonda sul sistema motorio dei primati, compreso l'uomo, e in particolare sul meccanismo dei neuroni specchio, di cui Gallese è stato uno degli scopritori.

Dedicato alla nascita dell'intersoggettività, il libro si concentra sul fondamentale rapporto madre-bambino, e prima ancora sulle trasformazioni radicali che avvengono nella gestante a livello neurobiologico e psicologico, propedeutiche all'adattamento reciproco tra i due. Subito dopo la nascita avviene la costruzione della matrice intersoggettiva primaria, stimolata dalla "capacità umana di orientarsi verso i volti e il contatto occhio-occhio" ed esplicitata in una mutua regolazione di comportamenti intuitivi inconsapevoli e in una conoscenza relazionale implicita. L'attaccamento del bambino a chi lo accudisce genera un senso di sicurezza attraverso la prossimità fisica e "favorisce scambi affettivi che creano un senso di condivisione".

Dalla lettura del libro

si rileva lo sforzo degli autori di fornire una visione sistemica di quel vasto fenomeno che è la comunicazione (in senso lato) intersoggettiva e la loro ricerca di un livello intermedio tra quello alto del comportamento e quello di base dei meccanismi neurobiologici. Dal tentativo emerge il quadro di un'umanità impegnata (quasi fosse un solo grande organismo) in una vasta "danza" ritmica e coordinata, sostenuta in primo luogo dalle predisposizioni mimiche e comunicative ereditarie e in secondo luogo adattata alle circostanze ambientali variabili da flessibili meccanismi epigenetici. Questa danza, che nasce agli albori della storia umana, trova i suoi punti nodali nel rapporto madre-feto e poi madre-bambino e nella triade genitore-figlio, ma si estende a tutta la specie dando luogo a quel mirabile fenomeno societario che è l'intelligenza collettiva e, prima ancora, all'azione collaborativa e coordinata, fonte di

soddisfazione partecipativa e mirabile strumento di sopravvivenza.

La specie umana si presenta insomma come una vasta rete di relazioni in cui ogni nodo individuale è legato agli altri attraverso scambi comunicativi, in primo luogo corporei e imitativi e poi verbali, razionali e simbolici.

Se l'umanità è una rete integrata di relazioni, è fondamentale considerare le perturbazioni che possono comprometterne il funzionamento armonioso. In effetti un intero capitolo del volume, il settimo, è dedicato agli effetti a lungo termine dell'ambiente prenatale sullo sviluppo del bambino, per mettere in luce come i meccanismi epigenetici modulino gli effetti dell'espressione genica influenzando sul rapporto *nature/nurture*. Ne risulta che gli stress psicosociali e familiari cui è esposta la gestante si possono tradurre in un parto prematuro, in un basso peso del neonato, in capacità cognitive ridotte e, alla lunga, in una vecchiaia precoce dell'individuo: sono indicazioni preziose sull'origine prenatale della salute e della patologia dell'individuo. Anche i maltrattamenti portano a una riduzione di quegli scambi fisici e affettivi che sono alla base di uno sviluppo armonioso dell'intersoggettività, come pure i comportamenti conflittuali e contraddittori delle madri nei confronti del bambino (il "doppio vincolo" di Bateson), che nei soggetti meno resilienti possono portare a dissociazioni e a forme psicopatologiche anche gravi.

Un libro di grandissimo interesse, corredato da un'imponente bibliografia di oltre ottocento riferimenti, che si raccomanda a quanti desiderino aggiornarsi su uno dei tratti più affascinanti della natura umana. ■

giuseppe.longo41@gmail.com

G. Longo insegna teoria dell'informazione all'Università di Trieste

La malattia dell'anima è un fuoco oscuro

di Maurizio Ghelardi

Jean Starobinski
**L'INCHIOSTRO
DELLA MALINCONIA**
ed. orig. 2012, trad. dal francese
di Mario Marchetti,
pp. 345, € 36,
Einaudi, Torino 2014

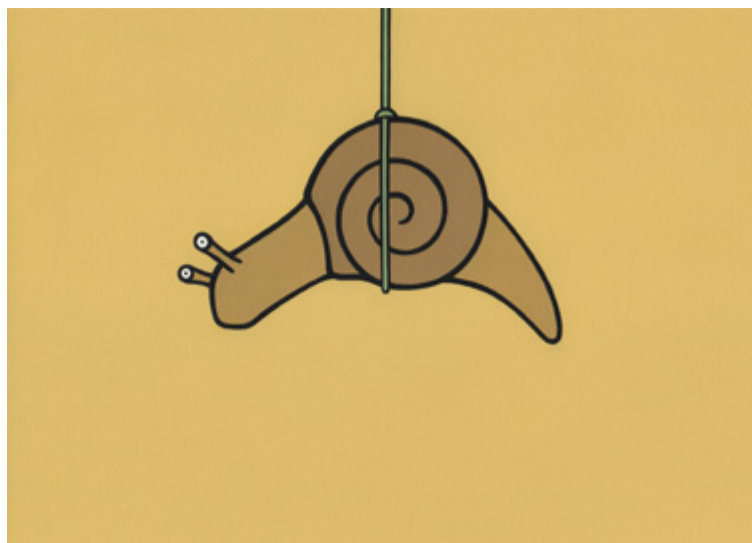
Apparsa in Francia nel 2012, esce finalmente anche in Italia la bellissima raccolta di saggi di Jean Starobinski dal titolo *L'encre de la mélancolie*. Il volume raccoglie per la prima volta, a cura di Fernando Vidal, i saggi che su questo tema l'autore ha redatto nel corso di più di mezzo secolo, compresa l'irreperibile e pionieristica tesi di dottorato del 1960, *L'Histoire du traitement de la mélancolie*. Starobinski, psichiatra di formazione, medico all'ospedale di Ginevra e di Losanna, si guarda bene dal ricondurre questa malattia "saturnina" all'indistinto ambito delle depressioni o di altri disturbi bipolari. L'ampio indice del volume ci fa piuttosto pensare a una sorta di *skyline* che, con il procedere della lettura, si trasforma in un'indagine comparata, in una variegata declinazione di questo tema che affonda le origini nella civiltà greca. Così Sofocle, ad esempio, utilizza l'aggettivo *mélancholos* per indicare la tossicità letale del sangue dell'Idra di Lerna, di cui Ercole ha imbevuto le sue frecce. Il "veleno malinconico" è un fuoco oscuro in cui si sommano i poteri nefasti del colore nero e le proprietà corrosive della bile. Tristezza e paura rappresentano per gli antichi i sintomi principali dell'affezione malinconica, che designa un umore naturale che però può anche non essere patologico. Tuttavia, il disordine malinconico comporta qualche privilegio, conferendo una superiorità spirituale alle vocazioni eroiche e geniali, a quelle poetiche o filosofiche. Questa



convincione, presente nei famosi *Problemata* di Aristotele, eserciterà una grande influenza sulla cultura occidentale. Si pensi ad esempio alle ricerche che, a partire da Karl Giehlow, Aby Warburg promuoverà dal punto di vista figurativo e antropologico attorno agli anni venti del XX secolo. Non a caso, queste indagini sfoceranno nel 1923 nel saggio di Fritz Saxl ed Erwin Panofsky dedicato a *Melancholia I* di Albrecht Dürer, e poi nel celebre e ambizioso *Saturno e la malinconia* di Raymond Klibansky del 1964. Ovviamente, questi sondaggi nell'ambito della cultura visiva rientrano solo parzialmente negli interessi di Starobinski (fatta eccezione per *Il ritratto del dottor Gachet di van Gogh* e per le brevi osservazioni su De Chirico). La tesi di dottorato del 1960 anticipa piuttosto le ricerche che, agli inizi degli anni ottanta del secolo scorso, Jackie Pigeaud ha dedicato a questa *maladie de l'âme*, anche se già Werner Jaeger aveva mostrato che tutta la medicina ellenica consiste in un'educazione, in una vera e propria psicoterapia, a cui si associa una cura rivolta verso cause puramente somatiche. A partire da Asclepiade ha inizio una pratica per cui le cause morali hanno una grande influenza sulla struttura fisica dell'organismo, ma è solo con Galeno e la sua scuola che viene consolidata la definizione di malinconia che farà testo fino al XVIII secolo e oltre. Essa ritiene che la malinconia sia originata dalla bile nera, il cui eccesso può manifestarsi e svilupparsi in diverse regioni dell'organismo, provocando ogni volta nuovi sintomi. Dal medioevo in poi, nelle allegorie che rappresentano il temperamento malinconico o i figli di Saturno, si affaccia l'eremita. Il temperamento malinconico predispone per un verso alla contemplazione (si

pensi alle tre versioni delle *Tentazioni di sant'Antonio* di Flaubert), dall'altro a una situazione che si presuppone saldamente connessa alle influenze di Saturno. In tal modo, sullo sfondo di un sapere medico antico che era stato perlopiù trasmesso in modo spurio, il medioevo finisce per stabilire una rete di corrispondenze e di analogie cosmiche. In tale contesto il *De melancholia* di Costantino Africano rappresenta un anello di congiunzione tra la scienza della tarda antichità e il medioevo.

Ma è solo con il Rinascimento che ha inizio l'epoca classica della malinconia. Sotto l'influenza del saturnino Marsilio Ficino e dei neoplatonici fiorentini, la malinconia, intesa come temperamento, diventa il segno distintivo del poeta, dell'artista, del grande principe e soprattutto del vero filosofo. Nel *De vita libri tres* (1489), Ficino detta la sua arte di vita destinata agli studiosi, e insegna come trarre profitto dall'influenza positiva della malinconia e come scongiurare i pericoli che sempre l'accompagnano. La lunga sopravvivenza della cosiddetta "atrabile" che si protrae nei secoli successivi non deve sorprendere: di fatto essa non è altro che la condensazione immaginosa dell'esperienza dell'uomo malinconico. Finché la scienza non si doterà di precise procedure anatomiche e preparati chimici, sarà difficile sradicare la convinzione che l'atrabile non sia altro che un'idea spirituale, sicché l'umore nero resterà a lungo nei secoli la rappresentazione più soddisfacente di un'esistenza che risulta in realtà dominata dalla preoccupazione per il corpo ed è resa greve dalla mestizia. Solo quando la psicologia muterà il suo linguaggio e i suoi procedimenti essa potrà andare oltre la dottrina umorale, di cui la malinconia rappresenta appunto una sopravvivenza. La teoria della malinconia era sorta nel momento in cui filosofi e medici si proponevano di spiegare paure e disordini dello spirito con una causa naturale che escludeva ogni interpretazione mitica. Difatti, non erano gli dei, né i demoni, né l'oscura notte a turbare la vita degli uomini. Essi erano invece vittime di una sostanza che si accumulava in eccesso nei corpi. Ma a differenza del sangue, del flegma e della bile



gialla, la bile nera non aveva una concreta evidenza, benché per secoli si sia creduto di riconoscerla nelle evacuazioni e negli sbocchi nerastri di sangue digerito. La sua esistenza è stata più sognata che osservata, le sue qualità fisiche e i suoi poteri morali sono stati postulati più dall'immaginazione che dalla realtà, un'immaginazione che trasferisce nella materia gli attributi di forze ostili. Ma, a ben vedere, ciò non implica ancora necessariamente che gli psicologi moderni rompano con questa tradizione letteraria e scientifica. Noto è il caso di Freud, che scorge nella malinconia la conseguenza di una scelta "oggettiva" narcisista, alla quale si aggiungono il ritiro della libido nell'io e la sua identificazione con un oggetto perduto. Ma anche Hubertus Tellenbach e Ludwig Binswanger (nella cui clinica Warburg fu curato) hanno continuato a definire la malinconia come una rimanenza, una *retentio* che va a deteriorare il rapporto con il presente e con ogni progetto orientato verso il futuro.

Affascinante caleidoscopio di autori e di opere (da Tasso a Mandelštam; da Montaigne e Voltaire a Rousseau, all'ironia romantica di Hoffman e alle fiabe teatrali di Gozzi; da Cervantes a Goethe; da Madame de Staël a Pierre Jean Jouve; dalla poetica di Baudelaire, che più di ogni altro ha interrogato lo sguardo delle statue, fino a De Chirico, Caillois e Bonnefoy), questa splendida raccolta di saggi ci pone con la sua ricchezza un interrogativo ancora attuale: se il vocabolario della psicoanalisi offre ai nostri sentimenti un modello possibile del loro significato, e se la verbalizzazione dell'esperienza affettiva si compenetra con la struttura di un vissuto che fa tutt'uno con la parola, allora l'unica strada consiste veramente nel cercare una genealogia delle parole tramite cui l'emozione e il pathos vengono enunciati? È veramente questa l'unica soluzione che Starobinski ci prefigura? Non esiste forse nella nostra tradizione europea anche una sintassi figurativa che può essere studiata come codice, grammatica o fisica del pensiero? A questo punto il discorso dovrebbe davvero fare i conti non solo con il senso delle ricerche linguistiche, figurative e antropologiche di pionieri come Warburg, ma anche con la nostra realtà quotidiana. ■

maurizio.ghelardi@sns.it

M. Ghelardi è ricercatore in storia della filosofia alla Scuola Normale di Pisa

Tracce di idealismo

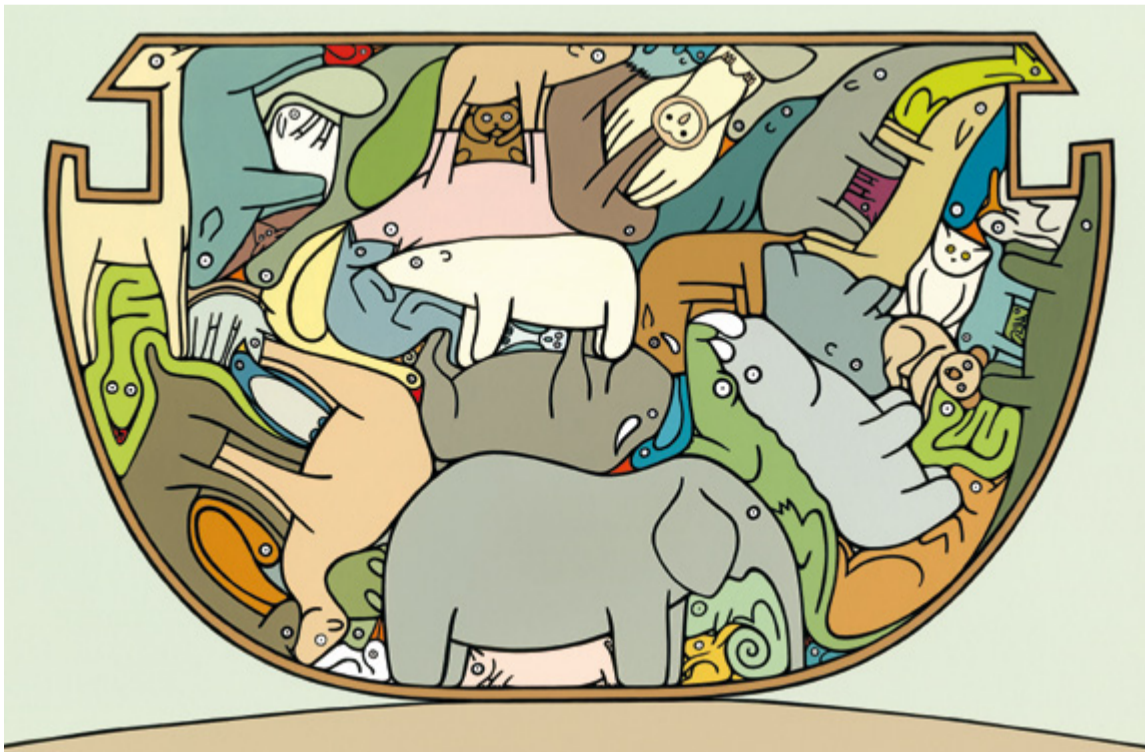
di Guido Bonino

Robin George Collingwood
AUTOBIOGRAFIA
ed. orig. 1938, trad. dall'inglese
di Stefano Priori
pp. 157, € 18,50
Castelvecchi, Roma 2014

L'idealismo britannico, storicamente sconfitto dalla rivolta realista condotta da Bertrand Russell e George Edward Moore, non è particolarmente noto al pubblico non specialistico. Ancora meno noti sono i suoi esponenti più tardi, che hanno operato in pieno Novecento, quando si è soliti ritenere che l'ambiente filosofico britannico fosse dominato dagli eredi di Russell, di Wittgenstein e del positivismo logico. Il che non è poi così vero, almeno fino alla seconda guerra mondiale, come il libro in questione testimonia. La filosofia di Robin George Collingwood (1889-1943) è insolita anche nel contesto del tardo idealismo britannico, per le sue tendenze "storicistiche", che la rendono invece familiare a noi italiani (certa, ma difficile da valutare nel suo complesso, l'influenza di Benedetto Croce). Anche chi non sia particolarmente interessato alle vicende dell'idealismo in Gran Bretagna può trovare in questo libro almeno due ragioni di interesse. La prima è che esso offre – come è già stato accennato – una prospettiva sull'ambiente filosofico inglese dell'epoca che è molto diversa da quella a cui è si è in genere abituati: Collingwood, forse peccando di ottimismo, preconizza – siamo nel 1938 – una futura vittoria dell'idealismo storicistico contro il realismo di quelli che chiama sprezzantemente "minute philosophers" (il cui capostipite, nella ricostruzione di Collingwood, sarebbe John Cook Wilson, un'altra figura oggi quasi dimenticata). La seconda consiste nel costante intreccio tra le riflessioni filosofiche dell'autore e il suo lavoro di storico (oltre che filosofia, insegnava anche storia romana a Oxford), e più precisamente di archeologo della Britannia romana, un campo in cui era un'indiscussa autorità: la consapevolezza metodologica nel lavoro storico-archeologico interaggisce infatti in modo non superficiale con l'elaborazione delle sue concezioni filosofiche. ■

guido.bonino@unito.it

G. Bonino insegna storia della filosofia all'Università di Torino



L'oggetto ingannatore

di Vincenzo Rapone

Cornelius Castoriadis
e Christopher LaschLA CULTURA
DELL'EGOISMO

L'ANIMA UMANA

SOTTO IL CAPITALISMO

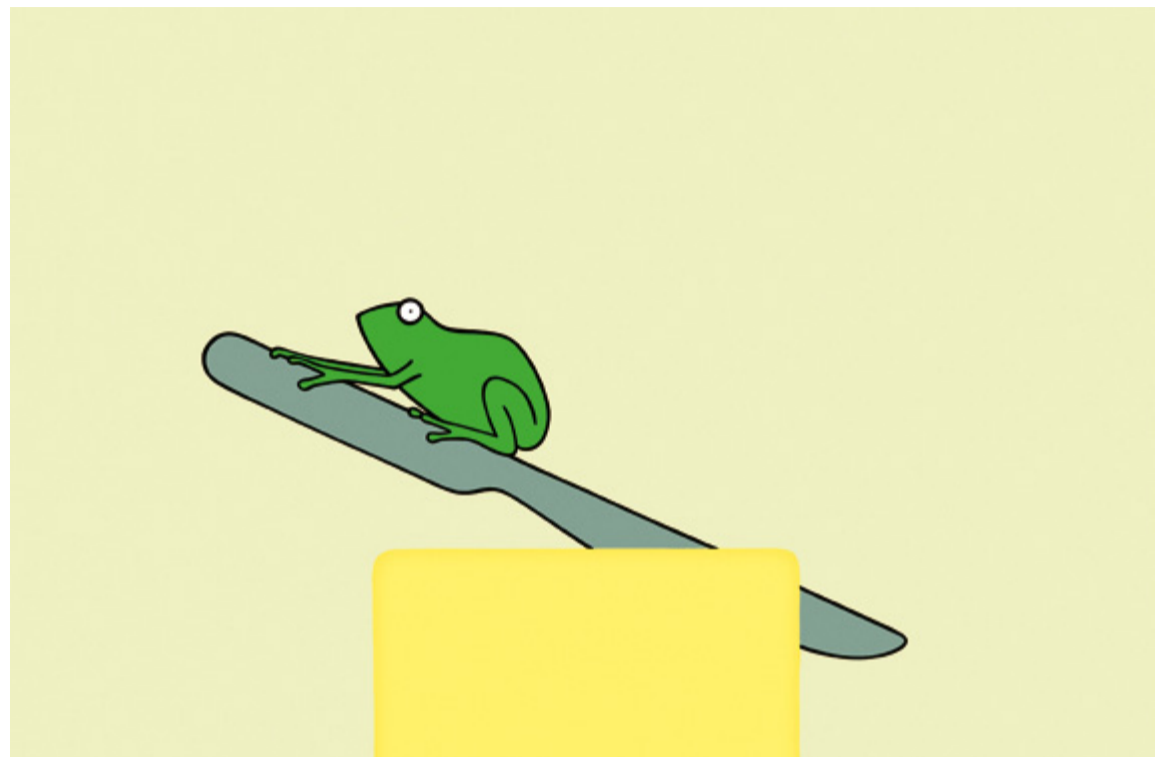
ed. orig. 2012, trad dall'inglese
di Andrea Aureli e Carlo Milan,
postfaz. di Jean-Claude Michéa,
pp. 70, € 8,
Elèuthera, Milano 2014

“Queste cose non hanno ‘cosità’, sono oggetti di plastica, sono falsi oggetti”: le parole di Cornelius Castoriadis (che poi riporta una citazione tratta da un'opera di Lasch, suo interlocutore in questo dialogo condotto da Michael Ignatieff), che il filosofo greco fa sua per l'occasione, esprimono, in modo impeccabile, l'angoscia del pensatore e psicoanalista di origine greca di fronte a un mondo che muta radicalmente e che, purtuttavia, egli non cessa di interpretare con gli strumenti del dissenziente, del pensatore che non intende contribuire alla stabilizzazione dei significati dati. La riproposizione nella forma di un agile volumetto della conversazione tenuta sul canale televisivo pubblico britannico Channel 4 il 27 marzo 1986 sotto la conduzione di Ignatieff gravita intorno a una serie di punti, rispetto ai quali si dipanano linee interpretative diverse. Gli spunti di riflessione maggiormente pregnanti e significativi provengono dal filosofo e psicoanalista greco e rivelano quanto poco sia da considerarsi casuale il progressivo ritorno d'interesse per la sua opera, nel confronto con la quale

si sono misurati importanti interpreti. Già lavori come quelli curati da Fabio Ciarrelli ed Enrique Escobar (si veda la bibliografia nel riquadro) hanno avuto, senza prescindere, anzi, nella piena considerazione dal loro valore oggettivo, il merito di tenere viva, attualizzandola, l'interrogazione di Castoriadis sulle forme contemporanee del legame sociale e politico, nonché sulle forme della conoscenza e del sapere che le legittimano ideologicamente.

Interpretato nella maniera del contrappunto, la trascrizione di questo dialogo tiene in sé tutta la tensione teorica di quel gruppo di intellettuali che è stato Socialismo ou barbarie di fronte a un certo epilogo della modernità, di cui si indaga la logica sociale complessiva, colta nelle sue più svariate sfaccettature, politiche innanzitutto, ma anche giuridiche, sociali, antropologiche. Sullo sfondo c'è la considerazione che la tensione universalistica propria di un certo marxismo abbia costituito un orizzonte di crescita per le democrazie borghesi, nonché il rammarico per l'eclisse di questo approccio alla realtà. A questa riflessione si accompagna un'interrogazione sulla costituzione psicologica, intersoggettiva, finanche sessuale del singolo, nell'era di un capitalismo su cui i più hanno investito una tale carica di fiducia, da percepire se stessi come unti dalla storia.

Nel dibattito in questione, a una certa ingenuità teorica di Ignatieff (che tende a dissolvere la specificità della situazione attuale riportandola a una querelle singolo-comunità che affonde-



rebbe le sue radici nella notte dei tempi, limitandosi ad aggettivare lo spazio pubblico come “vuoto” e riportando l'individuo contemporaneo all'interno della teoria liberale classica, rivendicando un manipolo di valori “essenziali”, fondamentali per la convivenza), ben si oppone il tenore complessivo delle argomentazioni degli altri due interlocutori, ma soprattutto di Castoriadis, legati da forte affinità culturale e da un importante vincolo di amicizia. Gli assi portanti intorno a cui ruota quest'importante documento sono essenzialmente due: la perdita di senso della dimensione comunitaria all'interno di un più complessivo svuotamento del valore della sfera pubblica da un lato; dall'altro lo statuto sociale e antropologico di quel soggetto che, risolvendosi nel privato, antepone l'affermazione di sé come singolo a quella di sé come membro di un'umanità da liberare. Si tratta di un'importante cambiamento di prospettiva, nel quale hanno rilevanza tanto gli studi pregressi di Lasch sull'“io minimo” e sulla famiglia quale paradossale “bene rifugio” di un'umanità indotta dalla perdita di legami comunitari a ripiegare su realtà nucleari fortemente minate, quanto le riflessioni di Castoriadis in tema di soggettività, immaginario, dialettica istituzionale-istituito.

Il declino del discorso pubblico, sul quale non ci si è interrogati abbastanza (e rispetto al quale il punto di vista di chi scrive è che gli psicoanalisti abbiamo molti strumenti interpretativi) rende effettuale un dispositivo nel cui ambito la rivendicazione di istanze particolari non ha più un effetto virtuoso, restando confinato, semplicemente, all'oggetto particolare su cui verte. La sensazione di una sostanziale “perdita di senso” dell'agire contemporaneo, allora, risulta strettamente connessa tanto alla spettacolarizzazione dell'io cui fa riferimento Lasch, quanto a una spettralizzazione della vita politica, ridotta a mero conflitto d'interessi, fini a se stessi, incapaci cioè di elevare a dignità di universale queste rivendicazioni. La modernità, quale

luogo di perdita dell'universale come cornice nel cui ambito inquadrare la singolarità, sembra in questa fase storica scontare questa sua dinamica fondativa nell'incapacità totale di trascendere il dato nella direzione del valore. Comincia così a prefigurarsi in questo dibattito proprio quel fenomeno di “preclusione generalizzata” dell'universale, che, per alcuni psicoanalisti, è la cifra più fortemente caratterizzante il soggetto contemporaneo dove la soggettività stessa coincide con il proprio interesse e non si abilita a parlare se non a partire da un accesso immediato, unicizzante e irripetibile, con un oggetto determinato, sovvertendo ogni gerarchia con l'ideale.

L'oggetto in questione, l'oggetto che interdice l'accesso all'universale (senza alcuna nostalgia per le ampie vedute degli uomini di cultura, che cos'è la specializzazione del sapere se non un rapportarsi a un oggetto che rende impossibile la percezione della totalità?), intorno al quale una

nire i regimi politici democratici attesta la difficoltà, propria della società moderna, di darsi una regola di autolimitazione che non sia semplice padroneggiamento di un determinato oggetto. Oggi come oggi, ritiene di poter parlare solo chi fa esperienza in prima persona dell'oggetto. Potrà guidare la nazione solo chi ha conquistato una posizione “facendosi da sé”: l'assurdità di questo tipo di affermazioni si può ricondurre all'incapacità dell'oggetto contemporaneo di situare il soggetto in una prospettiva che trascenda la sua singolarità. Anche in questo senso, l'oggetto contemporaneo è “falso”. Sorge, però, un interrogativo: quale tra gli oggetti è maggiormente ingannatore per il soggetto? Il gadget, che seduce a partire dalla sua assoluta “perdita di sostanza”, o quello “vero”, quello non di plastica (di cui hanno nostalgia Lasch e Castoriadis) che rende il suo fruitore un “vero” soggetto, padrone del proprio senso e del proprio destino? Non è forse proprio la possibilità di disinganno radicale (seppur così seduttivo per i più) che il gadget rende possibile, una possibilità di liberazione per quei singoli, poco disposti a credere alla “cosità” dell'oggetto? Di fronte a questa sfida, la cui portata sfugge ai più, bisogna riconoscere che, per qualcuno, il capitalismo attuale è anche una possibilità di liberazione. Liberazione, che, tragicamente, valendo “per tutti e per nessuno”, esclude la possibilità di un'emancipazione collettiva, così

come esclude ogni richiamo a quell'“universale concreto” che giace al cuore dell'elaborazione marxista. In questo caso, però, si schiuderebbe un altro orizzonte semantico e concettuale di un egoismo, stavolta definitivamente sciolto dalla pleora delle identificazioni narcisistiche e da quell'“io minimo”, che costituisce la cifra esistenziale dell'agire di massa orientato nella nostra società. ■

vrapone@infinito.it

V. Rapone insegna filosofia del diritto
all'Università di Napoli

È in libreria



www.letterainternazionale.it

I libri di Cornelius Castoriadis tradotti

Relativismo e democrazia. Dibattito con il MAUSS, a cura di Enrique Escobar, Myrto Gondicas e Pascal Vernay, Elèuthera, 2010

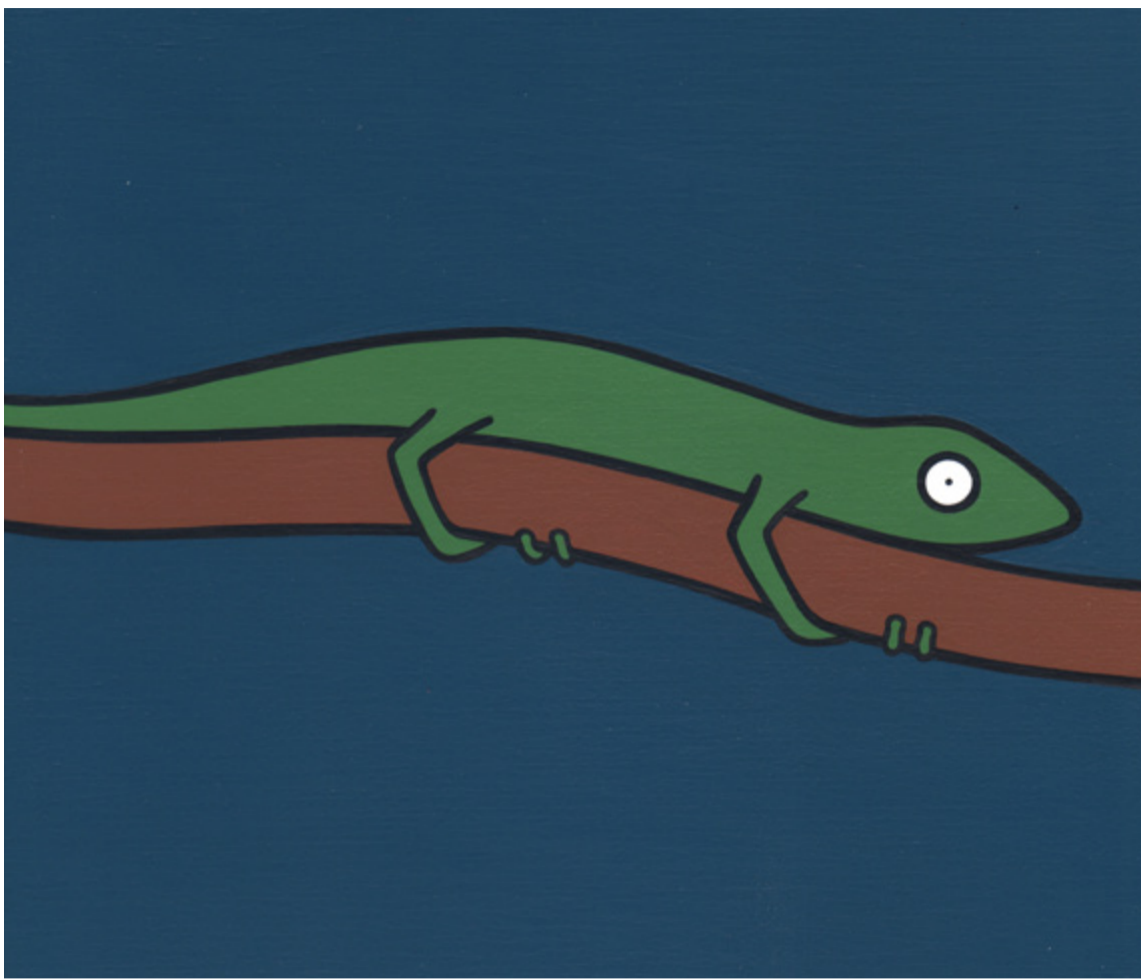
Finestra sul caos. Scritti su arte e società, a cura di Enrique Escobar, Myrto Gondicas e Pascal Vernay, Elèuthera, 2007

La rivoluzione democratica. Teoria e progetto dell'autogoverno, a cura di Fabio Ciarrelli, Elèuthera, 2001

L'enigma del soggetto. L'immaginario e le istituzioni, a cura di Fabio Ciarrelli, Dedalo, 1998

L'istituzione immaginaria della società, a cura di Fabio Ciarrelli, Bollati Boringhieri, 1995

certa civilizzazione capitalista ha costruito un'illusoria liberazione dalle pastoie della verità, si rivela in tutto il suo volto anonimo: espulsivo della dimensione soggettiva, è potenzialmente in grado di rendere autistico il suo fruitore. Ecco il gadget. L'alternativa (Socialismo o barbarie) vive un suo importante momento di riattualizzazione, nella netta percezione che la logica del capitalismo, quale “fatto sociale totale”, sfugga forse più ai suoi sostenitori che non ai suoi detrattori. Il bellissimo ricorso di Castoriadis alla nozione di tragico per defi-



Ciò che merce non può essere

di Paolo Ramazzotti

Karl Polanyi

PER UN NUOVO OCCIDENTE

SCRITTI 1919-1958

a cura di Giorgio Resta
e Maria Vittoria Catanzariti,
pp. 304, € 22,
Il Saggiatore, Milano 2013

Se, come racconta Kari Polanyi Levitt nella prefazione, il fantasma di Karl Polanyi tormentava gli animi dei convenuti all'incontro di Davos nel 2012 una ragione ci dovrà ben essere. Già un titolo come *Per un nuovo Occidente* contribuisce a darne conto. Come se non bastasse, ci troviamo in presenza di una raccolta di scritti (inediti in italiano) dello studioso ungherese che fa emergere appieno la limitatezza di spiegazioni dell'attuale crisi che si basino su episodi contingenti oppure su meri adeguamenti di quella saggezza convenzionale che tanto incapace si è dimostrata a prefigurare quanto stava avvenendo.

Gli articoli, i testi di conferenze e i piani di lezioni da tenere alla sua Columbia University risalgono al quarantennio successivo alla fine della prima guerra mondiale e, pur spaziando dall'economia alla storia e dall'antropologia alla metodologia scientifica, vertono tutti sulla comprensione di quel periodo fra le due guerre che ha contrassegnato, come recita il suo libro più famoso, "la grande trasformazione: la dissoluzione del sistema internazionale da cui erano inconsapevolmente dipesi l'esistenza e lo sviluppo della nostra civilizzazione". Non si tratta di una spiegazione meramente storica. L'obiettivo è di spiegare come a tale crisi si sia arrivati in

virtù del contrasto drammatico fra democrazia politica e liberismo. A quest'ultimo viene ricondotto il processo di autonomizzazione della sfera economica dal resto delle relazioni sociali. È a causa di esso che gli automatismi del capitalismo di mercato trasformano in merce ciò che merce non può essere: in primo luogo il lavoro ma anche la natura e la moneta. Se, infatti, una merce non è richiesta, si cessa di produrla e basta. Se, viceversa, la merce-lavoro non viene più richiesta, il lavoratore cui essa è associato è costretto alla fame, senza che per questo cessi la riproduzione di altri potenziali lavoratori.

Non c'è nulla di naturale in questa situazione. È accaduto, nella storia, che le comunità si trovassero alla fame ma mai che vi condannassero singoli individui. Prima dell'avvento del capitalismo, infatti, hanno sempre operato istituzioni che, integrando l'economia nella società, facevano valere i principi di solidarietà e di redistribuzione. Questi possono venire riconosciuti anche nell'economia attuale ma, argomenta Polanyi, ne irrigidiscono il funzionamento, generando reazioni foriere di conseguenze drammatiche. La storia di cui ci si parla, quindi, è quella di un mercato che, lasciato a se stesso, produce catastrofi sociali ma se viene vincolato al rispetto dei valori sociali finisce per non essere in grado di funzionare. Ci troviamo, di conseguenza, di fronte alla cronaca di una tragedia annunciata? Di sicuro non è questo l'intento di Polanyi, che vigorosamente argomenta contro il determinismo di chi rimane ancorato a una concezione formale, anziché sostanziale, dell'analisi econo-

mica, vale a dire una concezione che ipostatizza i mercati piuttosto che soffermarsi su come, nei vari periodi storici, le società hanno provveduto alla propria riproduzione materiale.

Parlare di mercati e di commerci come di un fenomeno che risale a tempi lontani è fuorviante: "La presenza di commercianti non implica necessariamente il carattere dominante delle attitudini commerciali, così come la presenza di monasteri al giorno d'oggi non rende la società intermonastica". Il punto è, piuttosto, che occorre comprendere il contesto istituzionale entro il quale si svolgono gli eventi. Questo principio è generale e trascende lo specifico economico. Vale per chiunque si proponga di intervenire sulla realtà. Non deve sorprendere, quindi, il tono ai limiti del sarcasmo con il quale Polanyi polemizza con l'idealismo pacifista di pensatori come Aldous Huxley o Bertrand Russell, i quali, a suo parere, confidano in soluzioni psicologiche o tecnocratiche al problema della guerra, sottovalutando l'esigenza di una strategia volta a modificare quelle condizioni istituzionali che rendono inevitabili i conflitti internazionali.

Quale alternativa viene prefigurata? La lettura dei saggi, a questo punto, sollecita una serie di riflessioni che Polanyi stimola ma cui risponde solo in parte. L'obiettivo che egli ha in mente è chiaramente l'integrazione della società, vale a dire la fine della separatezza dell'economia e, quindi, della subordinazione di istanze sociali e societarie ai requisiti operativi del mercato. Occorre abbandonare un sistema economico il cui sostrato giuridico rende possibile la mercificazione di cui si è fatto cenno e, conseguentemente, la tutela di interessi costituiti che da tale assetto hanno tutto da guadagnare.

Delineati questi obiettivi di carattere generale, presenti in tutta l'opera di Polanyi, l'impressione è che, con il passare del tempo, la loro specificazione sia andata mu-

tando anche se, su questo punto i curatori del libro Giorgio Resta e Mariavittoria Catanzariti (i quali arricchiscono la raccolta l'uno con una ricca introduzione e l'altra con un'approfondita postfazione) non sembrano avere una visione univoca. La questione di fondo riguarda il ruolo da assegnare al mercato, inteso come strumento di coordinamento delle attività economiche basate sui prezzi.

In uno scritto del 1919 il giovane Polanyi propone di realizzare un "socialismo cooperativo" fondato su "un mercato organicamente ordinato di prodotti equivalenti del lavoro libero". Entro questa prospettiva politico-economica, sembrerebbe superflua ogni altra azione di coordinamento, tanto che lo stato risulterebbe "dal punto di vista teorico, una costruzione superflua e dannosa".

Le pubblicazioni successive dell'autore, ma anche alcuni dei lavori presenti nel libro, sembrano delineare una prospettiva più sfumata. In uno scritto non datato ma decisamente successivo, Polanyi osserva che "interventi isolati e fortuiti sul meccanismo di mercato, fanno sì, in linea di principio, che il sistema operi in maniera ancora meno produttiva di come avrebbe altrimenti operato. È vero il contrario, ovviamente, per gli interventi sistematici e pianificati, i quali combinano la protezione sociale con i vantaggi economici".

L'impressione è che al rapporto forte, ancorché critico, con gli esponenti della scuola austriaca sia subentrata nel tempo una maggiore consapevolezza dell'ampio spazio che esiste fra lo stato minimo che questi teorizzano e lo stato dirigistico e centralizzatore da cui Polanyi comprensibilmente rifugge. Si consideri, al riguardo, la preoccupazione che egli manifesta, nel corso degli anni, verso la complessità della tecnologia e l'incertezza cui questa dà luogo: non può non suggerire una minore fiducia nella possibilità che i prezzi riescano a esprimere per

davvero le informazioni necessarie agli operatori allorché questi devono compiere le loro scelte. Non meno importante è l'attenzione nei confronti del New Deal e la consapevolezza che, senza un appropriato intervento pubblico, la Grande crisi avrebbe avuto conseguenze ancora più gravi.

La questione del mercato in Polanyi, comunque, è sicuramente non riducibile alle banalità sui presunti vincoli frapposti al libero funzionamento dei mercati attuali. Quello che Polanyi prefigura è un mercato ben diverso da quello odierno. Si pensi solo alla trasformazione di sistema che si produrrebbe se si seguissero i suoi suggerimenti e si procedesse a demercificare il lavoro, la natura e la moneta, vincolando i mercati al rispetto di diritti fondamentali quali quelli sanciti dalla nostra Costituzione.

È proprio l'impegno politico-culturale per realizzare una nuova società che rende di grande interesse un altro dei temi sui quali i saggi risultano stimolanti, quello di come indagare la realtà al fine di trasformarla. La separatezza sia fattuale che disciplinare della sfera economica rispetto a quella sociale ha, infatti, finito per legittimare la pretesa di costruire una disciplina (l'economia) eticamente e politicamente neutrale. In netto contrasto, Polanyi, interrogandosi su come fare uso delle scienze sociali, sottolinea: "Non è sufficiente chiedersi in quale misura esse siano d'ausilio nel perseguimento dei nostri obiettivi; dobbiamo, altresì, domandarci quanto esse ci assistano, o ci ostacolino, nel chiarire a noi stessi tali finalità". In tempi nei quali l'iperattivismo di certi politici è tutto orientato a realizzare modernizzazioni senza finalità, la voce da lontano di Polanyi ci invita alla chiarezza etica. Non è poco. ■

paolo.ramazzotti@unimc.it

P. Ramazzotti insegna politica economica all'Università di Macerata



SALONE
dell'editoria
SOCIALE
sesta edizione

L'EUROPA IN CAMMINO

Roma 16 - 19 ottobre 2014

Porta Futuro

Via Galvani (Testaccio)

INGRESSO LIBERO

www.editoriasociale.info

Orientarsi tra le ambiguità

di Luigi Guarna

Giacomo Pacini

LE ALTRE GLADIO

LA LOTTA SEGRETA ANTICOMUNISTA
IN ITALIA
1943-1991

pp. 329, € 31,
Einaudi, Torino 2014

Sono passati quasi venticinque anni dalla rivelazione ufficiale della sua esistenza, ma intorno a Gladio e al suo ruolo nell'Italia della guerra fredda prevalgono ancora reazioni emotive o interpretazioni ideologiche. Questa realtà di fraintendimenti e ambiguità, a cui hanno contribuito purtroppo le stesse istituzioni italiane, rende tanto più prezioso e utile il nuovo lavoro di Giacomo Pacini (ricercatore e autore di altri saggi dedicati ai servizi di sicurezza in Italia) sulla complessa galassia della lotta clandestina anticomunista in Italia, di cui Gladio, come si evince dal titolo, fu solo una delle diverse espressioni.

La prima parte del libro è dedicata alle origini delle organizzazioni clandestine in Italia e concentra la sua attenzione in particolare sul Nordest, ricostruendo in modo accurato il contesto di rancori e risentimenti nel quale si realizzò il progressivo assorbimento dei partigiani bianchi in formazioni paramilitari anticomuniste e documentando come il governo di Roma avesse fornito appoggio e contributi finanziari. Il quinto capitolo, dedicato all'esperienza del Maci (Movimento avanguardista cattolico italiano) in Lombardia e Sardegna, dimostra che si trattava di un processo che non era limitato al solo Friuli Venezia Giulia. L'insieme di queste unità e del loro personale costituì la principale base di reclutamento per Gladio, dopo che nel 1956 Sifar e Cia firmarono l'accordo bilaterale con cui si diede vita all'articolazione italiana del più ampio programma Nato Stay Behind. Nella seconda parte l'autore segue l'evoluzione di Gladio nel corso degli anni: dal pericolo costante di infiltrazioni neofasciste alle pressioni statunitensi, negli anni sessanta, per un'espansione degli obiettivi e delle attività di natura preventiva, dalla scoperta casuale di uno dei depositi segreti di armi (i cosiddetti Nasco) nel 1972 presso Aurisina, che indusse le autorità italiane a ritirare i restanti depositi senza nemmeno consultare gli americani, fino agli anni ottanta, quando il mutato quadro internazionale e strategico indusse l'organizzazione a concentrarsi su attività di informazione ed "esfiltrazione". La parte finale del volume è quella, però, forse più interessante. Dopo aver ricordato come la documentazione è disponibile sia convergente e uniforme nell'indicare

l'esistenza di altre formazioni di lotta clandestina, parallele e parzialmente sovrapposte alla rete di Stay Behind, Pacini offre un'affascinante chiave interpretativa per spiegare le modalità, invero enigmatiche, con cui l'esistenza di Gladio venne rivelata al pubblico, nel 1990, dall'allora presidente del Consiglio Andreotti. Fin dal titolo della relazione consegnata dal governo alla Commissione stragi (*Il cosiddetto Sid Parallelo-Operazione Gladio. Le reti clandestine a livello internazionale*) l'identificazione tra Gladio e le "deviazioni" dei servizi fu evidentemente incoraggiata. Pacini ipotizza in modo convincente che il fine dell'operazione fosse quello di dare Gladio in pasto all'opinione pubblica così da allontanare l'attenzione dalle attività di altre formazioni ben più compromesse, documentazione alla mano, nell'eversione neofascista.

Il valore del suo studio sta nel rigore critico e nell'assenza di ogni tentazione scandalistica: in questo senso, ad esempio, l'autore non discute l'oggettiva esigenza di determinati strumenti, nel contesto della guerra fredda, ma si concentra sulla verifica puntuale, per quanto è possibile documentare, delle concrete evoluzioni e possibili deviazioni di Gladio e dei suoi fratelli. Pacini utilizza in modo meticoloso una molteplicità di fonti di diversa provenienza che, per quanto ancora necessariamente incomplete e a macchia di leopardo, offrono comunque diversi elementi convergenti che permettono di trarre alcune prime, fondate, conclusioni: archivi privati e pubblici, sentenze della magistratura, fonti orali, saggistica scientifica, quotidiani dell'epoca.

Lo sforzo compiuto da Pacini è davvero notevole, soprattutto per la capacità di orientarsi, senza mai perdersi, tra la mole di pagine prodotte dalle tante indagini giudiziarie sulle stragi, ma anzi incrociandole tra loro e sottoponendole a ricorrenti verifiche alla luce di quanto emerso in anni successivi. Se queste pagine non sono spesso riuscite a produrre condanne definitive e colpevoli certi, hanno però permesso di raccogliere e far emergere uno straordinario patrimonio di dati, documenti originali e testimonianze, di cui forse, come lamenta Pacini stesso, la saggistica non ha fatto un uso adeguato. Per questo il libro costituisce una lettura preziosa per chi voglia provare a comprendere un argomento su cui ancora tanti sono i fraintendimenti, ma che rappresenta un tassello fondamentale dell'esperienza italiana nella guerra fredda.

luigiguarna@gmail.com

L. Guarna è dottore di ricerca in storia delle relazioni internazionali all'Università di Firenze



Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

Repubblica 2, s.f. Sul recente termine italiano "secondarepubblica" si è già in questa sede intervenuti ("L'Indice", 2014, n. 5), mettendone in luce la mediatica, demagogico-populistica e paleototalpresidenzialistica (nonché antidemocratica) insensatezza. A proposito della repubblica classica (derivante da *res publica*) si è comunque discusso già dieci anni fa ("L'Indice", 2004, n. 3), sostenendo che non è una forma di governo e che si rischia quindi di non comprenderne l'ampio significato se ci si limita, come convenzionalmente accade, a contrapporla alla monarchia. La repubblica, infatti, precede le forme di governo, le rende in qualche modo possibili e ha a che fare con lo statuto sociale e istituzionale dello "stare assieme". E si sta assieme, come già sapevano gli antichi, sulla base di un consenso collettivo precipitato nella codificazione giuridica che lo rende permanente e sulla base del convincimento, sempre collettivo, che stare assieme è (istintivamente e razionalmente) più utile che stare divisi e in guerra gli uni contro gli altri. È la convenienza, dunque, che rende praticabile la convivenza. Ed è la società intera, inoltro, e non la forma monarchica, che, una volta liberatasi dalla paura e dalla superstizione, "retinebit", come scrive Spinoza nel *Tractatus Theologico-Politicus*, "summum imperium", e scoprirà trasferito in se stessa quel diritto che senza la *res publica* sarebbe distruttivamente disseminato e disintegrato tra soggetti in conflitto. E che cos'è questo diritto che è stato trasferito nella vita associata? Ecco quel che risponde lo stesso Spinoza: "Talis vero societatis jus *Democratia* vocatur" ("L'Indice", 2002, n. 5). La democrazia, lo ricordino quanti hanno dimenticato la matrice pacciardiano-almirantiana della secondarepubblica, è così il disvelamento e l'inveramento delle nostre scaturigini "repubblicane". E la repubblica, a sua volta, è altra dalla monarchia non perché ne è la negazione ideolo-

gica, ma perché può logicamente e storicamente trovare nella democrazia, e solo nella democrazia, la forma di governo adeguata ad esprimerne la sostanza. La democrazia, anzi, sottraendosi alla classica tripartizione che la affianca a monarchia e ad aristocrazia, non è più neppure una forma di governo, ma il compimento della natura "repubblicana" appunto dello "stare assieme". Non concerne solo, come comunemente si crede, la giustizia e la libertà. È in realtà l'unico modo di stare veramente assieme. E la monarchia e l'aristocrazia, forme inferiori che ne precedono l'avvento, si configurano come una sorta di apripista arcaico e imperfetto, vale a dire come tappe dell'itinerario della repubblica verso la trasparenza della democrazia, vale a dire verso se stessa.

Rieccoci allora, come in conclusione della Babele secondarepubblica, alla Francia, dove, contrastando i rivoli particolaristici in cui si era disperso l'antico regime, la rivoluzione ebbe forma centralistica. Soprattutto la repubblica francese, non un regime, ma una vera e propria *civilisation* per le numerose reincarnazioni che seppa esibire, poté del resto diventare il tragitto esemplare della tradizione repubblicana dei moderni. Sin dall'inizio fu in grado di esprimere, con vertiginosa rapidità, le declinazioni fondamentali della politica contemporanea: l'utopia razionalistico-progressista di Condorcet, il risoluto liberalismo girondino, l'egemonia patriottica del terrore giacobino, la costituzione democratica del 1793, la costituzione censitaria dell'anno III, il regime parlamentare del Direttorio, la filosofia politica degli *idéologues* che collegarono il secolo dei lumi a quello dell'industria, l'autonomizzarsi del fattore militare, l'inizio repubblicano dell'impero di Bonaparte. È così che nacque la repubblica europea.

BRUNO BONGIOVANNI

Più italiano e cattolico non si può

di Roberto Barzanti

David Allegranti

THE BOY

pp. 179, € 14,
Marsilio, Venezia 2014

In tempi di leadership fortemente personalizzate conoscere qualcosa di più della biografia di un capo aiuta a capire. Senza farsi illusioni, perché la carica forgia uno stile e sollecita gesti prima sconosciuti. Allegranti si è trovato in una posizione privilegiata nello stendere questo agile profilo di Matteo Renzi, e non solo perché è fiorentino e ben addentro a segreti e retroscena di un fulminante *cur-sus*, ma per la buona ragione che coltiva con il biografato una frequentazione amichevole e al tempo stesso critica. Al punto da aver già pubblicato su di lui, nel 2011 (presso Vallecchi) un libro che annunciava il terremoto, intitolandolo *Il rottamatore del Pd*. Il giovane giornalista (trentenne in forza al "Corriere Fiorentino") ha un piglio narrativo che mischia ammirazione e riserve senza badare a diplomatici dosaggi.

In questo testo inserisce due interviste che, aggiungendo testimonianza (Francesco Rutelli)

e politologia (Peter Mandelson), non guastano. La data chiave è quella delle primarie svoltesi a Firenze nel 2009, tutte giocate contro il risentito apparato d'un partito sordo al rinnovamento. Allora "Renzi si propose come un disintermediario fra il palazzo e l'elettorato". Ben detto, anche se quel "disintermediario" (ricalcato dalla terminologia bancaria) è parola astrusa. "Rottamazione" (immessa nel lessico politico nel 2010) ne fu il crudo sinonimo. Ed ecco quindi il ragazzo fiorentino, saccante e linguaiolo, giamburasca spaccatutto a parole e avvedutissimo in calcolate mosse diplomatiche, nei panni di "leader del post-partito" (Ilvo Diamanti). In effetti è con l'attività di amministratore che Renzi acquista credenziali da proiettare in ambito nazionale: si definisce "sindaco d'Italia", un politico che ascolta e fa, ora e subito, a prescindere da prospettive elaborate e da finalità troppo studiate. Allegranti non fa uso dell'etichetta di postmoderno, ma, a ben vedere, è quella che più si attaglia a definire un'idea di politica non coerente, non organica, non razionale: piuttosto sorretta da

martellanti annunci e scandita da tentativi, esplorazioni, sortite di ardua classificazione. È intenzionata a catturare il volatile consenso prodotto da rabbie diffuse e contratte delusioni.

Che la sfida sarebbe stata con Beppe Grillo il giornalista l'aveva compreso prima del boom del 40 per cento e oltre delle elezioni europee. Il risultato, imprevisto, è dovuto in realtà anche ad altri fattori. Il fatto è che Renzi ha saputo parlare sia a una sinistra stufo dei soliti noti sia ai conservatori impauriti da attacchi deliranti, ha eccitato speranze e incitato alla fiducia, in questo articolando un discorso che più italiano e persino cattolico non si può. In un acuto editoriale che integra il "boy" del titolo, Ernesto Galli della Loggia (*Il cattolicesimo di un boy scout*, "Corriere della Sera", 3 giugno 2014) ha individuato gli ingredienti antropologici che gli derivano dal cattolicesimo nostrano: un'esperienza "dominata dalla dimensione del giovanilismo, abituata più che al partito al piccolo gruppo, mossa da agonismo irrequieto mirato alla vittoria". I medaglioni che, in chiusa, l'autore dedica ai fedelissimi del "Giglio magico" non rassicurano sulla volontà di selezionare un ceto dirigente all'altezza dell'enorme lavoro cui far fronte anche su scala europea. ■

roberto.barzanti@tin.it

R. Barzanti è studioso di storia e politica contemporanea



Arcangeli e la questione del romanticismo

di Claudio Spadoni

Non aveva torto Ezio Raimondi a scrivere che in Francesco Arcangeli la “giovinanza vera si colloca tutta (...) alla fine e non al principio della sua avventura critica”. Si potrebbero dunque individuare alcune date fondamentali di un percorso da leggere, se non proprio a ritroso, partendo almeno dalla piena maturità (quasi un ossimoro) della giovinezza critica arcangeliana. Date che segnano anche uno scarto ormai nettissimo rispetto alla via tracciata da Roberto Longhi, maestro mai rinnegato e anzi, fino alla fine, riconosciuto con una devozione non scalfita neppure da alcuni episodi che segnarono duramente la sensibilità arcangeliana. Il 1959 è l'anno della mostra sul romanticismo alla Tate Gallery di Londra, e insieme dell'edizione di *Documenta* di Kassel dominata dalla presenza dell'informale. Quasi una ricapitolazione se si pensa che a quella data la sua parabola stava volgendo a conclusione, in un clima storico-artistico ormai del tutto mutato. Rilevava questa coincidenza lo stesso Arcangeli, osservando che “i legami fra le due mostre, se appena indagati, erano ovvi”, al punto che “certi Turner avrebbero potuto figurar bene, almeno per una prima impressione, fra i quadri di Kassel”. Che poi anche “un critico ideologicamente allineato come Argan” fosse giunto a scrivere che “prima ancora che esistenzialista, l'informale è romantico”, tornava a miglior conferma della tesi arcangeliana. Ovvio che le prospettive critiche dei due fossero sostanzialmente divergenti, tant'è che Arcangeli si premurava di congiungere la condizione romantica con la tragicità esistenziale: il Werther di Goethe, il contemporaneo ventiquattrenne pittore John Runciman, il foscoliano Jacopo Ortis, figure letterarie o reali accomunate dal suicidio; e più avanti van Gogh, “precedente morale” degli informali, suicidi o potenziali suicidi, compresi in una manciata d'anni nel secondo dopoguerra, come Wols, Nicolas De Staël, Jackson Pollock. “Andare fino all'estremo di se stessi”, come scriveva lo stesso De Staël, citato da Arcangeli. È il 1972 quando Arcangeli scrive *Lo spazio romantico*, vale a dire una definitiva chiarificazione della sua prospettiva storico-critica, nella consapevolezza ormai lungamente macerata che romanticismo significasse un nuovo pensiero e una diversa coscienza della modernità. Arcangeli ne aveva maturato il preciso convincimento proprio attraverso l'esperienza diretta di un'attualità vissuta con la più intensa partecipazione nel ruolo di critico per così dire militante, esponendosi in un impegno quale poteva suggerire l'esempio lontano di Baudelaire, tramite necessario per la sua visione storica. Parla del romanticismo inglese, Arcangeli, infrangendo una serie di acquisizioni consolidate, e obiettando a sir Kenneth Clark, curatore della mostra al parigino Petit Palais che aveva offerto lo spunto per lo scritto uscito su “Paragone” nel 1972, un'eccessiva prudenza nel sostenere la grandezza dei romantici inglesi. Non per un complesso rispetto ai paesi unanimemente riconosciuti come alvei del romanticismo, ma per “un errore di metodo”, oltre al perdurare di un luogo comune: “Il persistere dell'idea che il romanticismo sia una creazione filosofico-letterario-musicale della Germania; l'allargamento di definizione dell'area romantica a tutto il secolo 1750-1850 (...) acutamente ma discutibilmente rinverdito in Italia da Argan in pagine recenti (...) nonché la già ricordata riaffermazione da parte francese e anche latina, della preminenza di Parigi e di Delacroix sull'orizzonte della pittura romantica”.

E osservava, Arcangeli, ricordando la mostra sul romanticismo alla Tate Gallery di Londra, come l'esposizione non avesse suscitato alcuna eco in Italia: segno evidente di una scarsa fortuna di quella stagione culturale, poco accreditata in una prospettiva moderna. Ma evidentemente occorreva intendersi su ciò che poteva dirsi moderno, per rintracciarne le premesse, spingendosi un po' oltre le convenzioni storiografiche. Lo scarto del romanticismo, per Arcangeli, sta proprio nel “nuovo significato dato alla parola natura: un significato che include tutto l'irrazionale degli elementi del cuore”. Di qui, la precisazione: “Il momento in cui l'artista, invaso da una intensa febbre psichica, investe di questa sua temperatura il mondo del rappresentabile, e radicalmente lo riforma entro la sua interiorità, quel momento è tipicamente romantico”. E di seguito indica in Wil-

liam Turner “incontestabilmente il genio più grande della pittura romantica”, che si spinse fino a sconvolgere i canoni della rappresentazione “rendendo incertissimi i confini fra visione esterna ed espressione interiore”. Turner, dunque, la figura fondamentale; col suo spazio non più antropocentrico, e la visione prospettica, la sua misura, la sua ratio umanistica, definitivamente dissolte in una nuova luce, che non era una luce semplicemente atmosferica. Ciò significava anche la “distruzione dell'equilibrio fra certezze interiori e certezze esteriori su cui fino ad allora aveva sostanzialmente poggiato il suo cardine l'arte”.

Arcangeli, a questo punto, circoscrive finalmente il termine di riferimento fondamentale della questione romantica: “La natura è come l'enorme, necessaria cassa di risonanza allo sfrenarsi del sentimento”. La natura non è più solo l'oggetto della visione, di una percezione empirica da fermare sulla tela. È un nuovo pensiero che muove da uno stato d'animo e al tempo stesso lo amplifica. È l'Inghilterra, con una tradizione rinverdata da Richard Wilson (Ruskin pensava che con lui, nel loro paese fosse nata “la storia dell'arte paesaggistica sincera”) a porsi gli interrogativi più profondi sul tema. Spingendosi oltre i consueti termini di riferimento, insiste sulla necessità di “arrischiare una definizione del romanticismo”, per sgombrare il campo da ogni ambiguità e per “tentare di definire ciò che il romanticismo ha dato di più nuovo rispetto alle epoche e ai movimenti precedenti”. Chiamando in causa il primo Novecento, avrebbe potuto far propria l'affermazione di un artista come Constant Permeke, cui lo studioso aveva dedicato una non occasionale attenzione: “Di-



Giulio Paolini, *Studio per Immacolata Concezione*

pingere non è dire ciò che vede l'occhio, ma ciò che vedono il cuore e l'anima”. Ma romanticismo significa per Arcangeli anche una chiave di interpretazione diversa del rapporto col passato; rapporto evidentemente di natura sentimentale, sostanziato da una perdurante vitalità.

L'anno 1972 della mostra parigina sul romanticismo vede Arcangeli impegnato anche alla Biennale di Venezia. Ne detta il tema, puntando sulla formula alternativa *Opera o comportamento*, accompagnata dalle prevedibili obiezioni avanzate da buona parte della “critica militante” sull'attualità del quesito posto, oltre che sui nomi spesi per la sezione *Opera*. La sua, con le sue scelte di storico che non aveva mai dismesso il suo impegno anche di critico, per quanto la sua militanza più coinvolgente egli stesso la considerasse circoscritta in quel tratto degli anni cinquanta che l'avevano visto sostenere i suoi “ultimi naturalisti”, in un'appassionata sintonia con i protagonisti più tragici dell'informale d'Europa e d'America. Ora viveva il disagio e l'apprensione per i “gelidi venti” del diffuso clima internazionale di liquidazione dell'“opera”.

Sarà tuttavia opportuno rifarsi al 1948 per cogliere la svolta decisiva nell'apertura europea di

Arcangeli. Molto più di un rodaggio ancora anagraficamente giovanile, ma la scoperta di quello che diventerà con sempre maggiore chiarezza un passaggio fondamentale per il suo impegno futuro. La mostra dell'impressionismo nella prima edizione postbellica della Biennale era stata l'occasione per sollecitare Arcangeli a comporre un tassello fondamentale di una storia complessiva della modernità cui sentiva di aderire. A volere quella mostra era stata una commissione in cui figuravano, fra gli altri, Roberto Longhi e Lionello Venturi, due anime non proprio gemelle della critica italiana. Per un giovane longhiano faceva fede soprattutto la consapevolezza della straordinaria lucidità dimostrata da Longhi fin dalla sua precocissima ammirazione per i francesi, scoperti nell'edizione della Biennale del 1910, giusto a vent'anni. Anche, e si capisce bene, per quel che riguardava la premessa di Gustave Courbet, cui Arcangeli non avrebbe mancato di riservare un apprezzamento ulteriore rispetto a quello, pur alto, del maestro. “Questo moderno Caravaggio, questo massacratore di gerarchie ufficiali è, con la sua nuova pittura diretta (...) la necessaria prefazione di tutti i più liberi atteggiamenti della seconda metà del secolo; padre diretto dei ‘peintres de la vie moderne’, cupa prefazione del primo, soleggiato naturalismo monetiano, padre ideale della pienezza cosmica di Cézanne”. Courbet, dunque, e quindi Monet, decisamente più vicino alla *tranche de vie* di quanto non lo fosse, agli occhi di Arcangeli, Manet. E tracciava un ponte, in un riferimento tanto arduo e lontano, tra questi e Caravaggio, che “aveva definitivamente compromesso le certezze umanistiche, antropocentriche della civiltà rinascimentale con l'incidenza delle luci radenti. Valéry, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud: sono i nomi che si incontrano poi in un saggio del 1949, appena successivo e consequenziale alle pagine sugli impressionisti. Un testo di non poco conto, *Poeti e pittori di Francia 1865-90*, scritto dal giovane Arcangeli ancora in una fase di assestamento sul registro dell'attualità, entro un'orbita longhiana comunque già ellittica. Concorda pienamente con le parole entusiastiche pronunciate da Valéry col “sentimento di quelle novità imprevedibili, assolute, attuate con suprema intelligenza, ma senza intellettualismi, perché tutte cariche d'un giusto peso umano. I sentimenti di quegli anni – felici senza frivolezza, amari senza disperazione, disperati senza delirio, deliranti senza arbitrio – si sono depositati come strato profondo della sensibilità moderna...” Di qui il sentimento di quelle invenzioni di cui scrive Valéry (“Dirai-je mon sentiment?”) che diventerà in seguito parola fondamentale proprio in un'accezione arcangeliana. Sentimento, dunque, come tramite di diversa elaborazione del pensiero. E finalmente è Rimbaud a essere evocato, in una relazione con la pittura che già presuppone un rapporto inestricabile con l'esistenza. Tornerà diversi anni dopo a richiamare questo “genio di gran lunga il più figurativo fra i ‘dissidenti’”. Capace di passare “da un naturalismo anche più feroce, in certi particolari, di quello d'un Courbet (...) egli trascorre quasi d'un subito agli estremi della sensibilità romantica più esasperata (...) come la malattia, terribilmente necessaria e perciò affascinante, d'un temperamento eccessivo”. È “il miracolo di Rimbaud” che “turba ancora le nostre giornate, e lo sentiamo bruciare in noi come un fuoco nascosto sotto la cenere”. Quel che ad Arcangeli preme, dunque, è mettere il luce anche l'effetto figurativo della poesia rimbaudiana, di quelle sue immaginose *correspondances*. Anche i tempi di Rimbaud, “loin des gens qui meurent sur les saisons”, rendono la sua bruciante traiettoria poetica unica nel suo genere, quasi intraducibile in equivalenti figurativi. Da far presagire, magari, il Wols più allucinato in un *bateau ivre* pencolante nel delirio di rossi elettrizzati. Giusto sulla metà del secolo successivo, nella stagione dell'informale; la stagione in cui Arcangeli maturò la piena coscienza del significato più profondo della condizione romantica. ■

La conferenza di Claudio Spadoni su Francesco Arcangeli si terrà venerdì 19 settembre, a Bologna, alle ore 10 presso il Palazzo Re Enzo e del Podestà, Sala del quadrante, per Artelibro, festival del libro e della storia dell'arte.

spadoni18@gmail.com

C. Spadoni è stato direttore del Museo d'arte di Ravenna

Bambini terribili sopravvissuti a ideologie ammaccate

di Andrea Pagliardi

Quino

TUTTO MAFALDA

a cura di Ivan Giovannucci,
pp. 599, € 35,
Salani, Milano 2013

All'inizio degli anni settanta per le strade di Buenos Aires ci si poteva imbattere in un manifesto estrapolato da una striscia di Quino in cui Mafalda, indicando il manganello di un poliziotto, spiegava: "Questo è il bastoncino per ammaccare le ideologie". Quando Quino iniziò a lavorare al personaggio di Mafalda non avrebbe certo immaginato che di lì a pochi anni la sua creatura avrebbe finito con l'incarnare a livello planetario lo spirito contestatario di un'intera epoca.

Era il 1963. Sulla scorta del successo editoriale di *Mondo Quino* (Bompiani, 1970), la prima straordinaria raccolta di vignette di Joaquín Salvador Lavado Tejón, in arte Quino, un'agenzia pubblicitaria commissionò al giovane e promettente autore una striscia comica per promuovere una linea di elettrodomestici. Il fumetto doveva raccontare le vicende di una famiglia di cetto medio, il target a cui si rivolgevano i prodotti, con personaggi e situazioni che guardavano a un modello di vita nordamericano. La ditta era la Mansfield, da cui, per assonanza, il nome del personaggio principale: Mafalda. Alla fine il progetto venne accantonato, ma due anni dopo Quino riprese in mano quello spunto e lo ripropose in una chiave completamente diversa al periodico "Primera Plana", che gli aveva affidato una striscia settimanale di satira politica e sociale. In apparenza il mondo di Mafalda riflette solo marginalmente i problemi e le tensioni politiche che scuotevano il Sudamerica alla fine degli anni sessanta e fu per tale motivo che la striscia ricevette inizialmente un'accoglienza tiepida proprio da parte del peronismo più radicale che la considerava impermeabile ai fermenti rivoluzionari di quegli anni. In effetti Mafalda abita nel quartiere di Sant'Elmo, tranquilla zona residenziale di Buenos Aires popolata da impiegati, immigrati europei e piccoli commercianti che sembrano descrivere una visione quasi propagandistica del sogno americano in terra straniera.

In realtà è vero l'opposto: la famiglia di Mafalda e quelle dei suoi amici rappresentano le storture e le contraddizioni di una società benestante e benpensante nella quale dominano il disimpegno politico, l'individualismo e il conservatorismo. A partire da tale contesto Quino ha creato un efficacissimo gruppetto di bambini che sono l'innocente, ironico e spietato riflesso del pianeta degli adulti in tutte le sue aberranti sfaccettature: Manolito è il figlio di un immigrato spagnolo votato al dio denaro, dedito in modo

fanatico e ottuso alla sua piccola attività commerciale; Susanita è l'immagine speculare della madre, una donna conformista, reazionaria e classista i cui unici valori sono la famiglia e l'arrampicata sociale. Felipe è il figlio della modernità per eccellenza, simbolo dell'individualismo problematico: sempre travolto da dubbi e ripensamenti incarna le insicurezze della vita contemporanea. Miguelito, il candido e stralunato sognatore che spesso sorprende per la sua sopita aggressività, è nipote di un immigrato italiano che vive nel mito nostalgico di Mussolini e che auspica

il ritorno di un potere forte e autoritario. Libertà, l'ultima arrivata, è figlia di una coppia di giovani progressisti, dei quali rispecchia, a partire dal suo stesso nome, una militanza politica e ideologica che si nutre di incoerenze e luoghi comuni e che, nella bimba, spesso si traduce in pura strafottenza.

L'umorismo di Quino, cinico e amaro, nasce proprio dall'incontro di questo universo piccoloborghese con la protagonista Mafalda che, insieme ai suoi amici (*la bande à Mafalda*, come viene chiamata in Francia), osserva, critica e giudica il mondo che la circonda. A volte *la bande* punta il dito e denuncia in modo esplicito la società dei grandi, altre volte alla società dei grandi fa il verso, mettendone in evidenza gli aspetti ridicoli e grotteschi, altre volte ancora dà vita a una vera e propria lotta di classe, come nel caso della guerra domestica contro gli adulti, la classe dirigente, per l'abolizione della minestra, simbolo di un'oppressione dispotica e militare. La forza dirompente di Mafalda, dunque, non risiede solo nelle caustiche e fulminanti battute dei suoi personaggi, ma anche e soprattutto dal pulpito scelto per sferrare le stoccate: Mafalda parla a tutti noi dall'alto di un pouf accanto a un mappamondo, nel salotto di una delle tante famiglie di cetto medio, quelle che, per intenderci, acquisterebbero gli elettrodomestici Mansfield.

In una cornice come questa, dove l'indifferenza politica e l'insensibilità sociale sono la filosofia imperante, Mafalda non viene capita: come spesso le fanno notare, non si occupa di cose della sua età. "Tu che sei grande, dimmi, cos'è questo pasticciaccio del Vietnam?". "Mafalda, non è roba per bambini!". "E se me lo spieghi senza le parti pornografiche?" Attraverso le disarmanti domande della temibile bimba, Quino raccontò il mondo che in quegli anni stava cambiando in modo frenetico: il Maggio francese, il terrorismo in Italia, Nixon, il Vietnam e il Watergate, l'Urss di Breznev, la corsa agli armamenti, la minaccia nucleare, i Beatles e i Rolling Stones, la guerra dei Sei giorni, i viaggi nello spazio, la rivoluzione culturale e lo spettro maoista.

Mafalda venne pubblicata su diverse testate in tutta l'America

Latina, diventando in pochi anni popolarissima e nel 1968 sbarcò in un'Europa ancora scossa dai movimenti studenteschi. La prima traduzione fu proprio italiana: una trentina di strisce apparvero in un'antologia (*Il libro dei bambini terribili per adulti masochisti*, a cura di Marcello Ravoni e Valerio Riva, Feltrinelli, 1968) e l'anno dopo Bompiani pubblicò con il significativo titolo *Mafalda la contestataria* il primo volume di strisce interamente dedicato alla bambina argentina, corredato da un'introduzione di Umberto Eco. Nel corso degli anni settanta l'"eroina dei Due Mondi" (la definizione è di Oreste del Buono, in Quino, *Mafalda 25*, Bompiani, 1989) venne tradotta in dozzine di lingue e, come dimostrano diversi casi di censura, diventò la scomoda icona del dissenso politico e sociale in Sudamerica (le sue strisce non entrarono mai nel Cile di Pinochet né nella Bolivia di Barrientos) e nel mondo intero (nella Spagna ancora franchista i libri di Mafalda uscirono con una fascetta su cui era scritto "solo per adulti").

Era l'estate del 1973. A nove anni dalla prima striscia Quino si congedò definitivamente dal suo personaggio: in più occasioni dichiarò che era ormai diventato difficile per lui non ripetersi e continuare a sfornare idee originali. Senza dubbio, però, contarono nella decisione anche motivazioni politiche. Era infatti un buon momento per far uscire di scena Mafalda: Perón era rientrato in Argentina dopo un esilio quasi ventennale, pronto a trionfare alle elezioni libere che si sarebbero tenute in settembre. Il periodo delle dittature militari e dei governi corrotti pareva un ricordo del passato, il paese sembrava aver finalmente imboccato la strada della democrazia e quella che la stampa definiva "liberazione nazionale". In una delle ultime vignette apparse su "Siete Días" Mafalda avvisava il suo pubblico: "E pensiamo, signor direttore, che... insomma... con la liberazione nazionale... che ne direbbe se per un po' di tempo noi liberassimo i lettori di questa compagnia?".

Eppure, nemmeno un anno dopo, con la morte di Perón, la situazione prese nuovamente a precipitare: i problemi economici rendevano impossibile amministrare il paese e i conflitti interni al partito peronista paralizzavano ogni iniziativa politica, mentre si moltiplicavano gli atti terroristici di movimenti paramilitari. Iniziaron a comparire sui muri di Buenos Aires alcuni manifesti in difesa della repressione della polizia contro gli studenti che, ribaltando completamente il senso del poster che circolava solo pochi anni prima, mostravano Manolito indicare il manganello del poliziotto e dire: "Vedi, Mafalda? Grazie a questo bastoncino oggi puoi andare a scuola". Forse gli amici di Mafalda avrebbero accettato il nuovo clima politico, annegando le loro vite nel lavoro o nella famiglia, ma la bimba contestataria di certo non avrebbe taciuto. In diverse interviste Quino ha dichiarato che, probabilmente, Mafalda non sarebbe mai diventata grande: alla fine degli anni settanta l'avrebbero portata via e sarebbe scomparsa in fondo al Rio della Plata o all'Oceano Atlantico. Fuori di metafora era il suo autore a rischiare la

vita: nell'autunno del 1975 una squadra armata fece un'irruzione intimidatoria nel suo appartamento di Buenos Aires e una bomba venne messa davanti all'Editorial Abril, la casa editrice per cui a quel tempo Quino lavorava. Nel marzo dell'anno successivo, in concomitanza con il golpe di Videla, Quino abbandonò il paese e si trasferì in Italia, poco prima che Pinochet destituisse e portasse alla morte il presidente cileno Allende.

I timori di Quino erano tutt'altro che infondati: il dissenso espresso attraverso la satira a fumetti riesce a raggiungere milioni di persone in modo immediato ed efficace, pertanto era severamente represso dal regime. Soltanto l'anno dopo Héctor G. Oesterheld, autore dell'*Eternauta*, la più importante *historieta* argentina, venne arrestato, torturato e ucciso per motivi politici (cfr. "L'Indice", 2011, n. 11).

Nei decenni successivi Quino continuò a dedicarsi alla satira con la sua inimitabile carica polemica, disegnando per giornali e riviste di diversi paesi migliaia di vignette, poi raccolte in volumi diffusi in tutto il mondo. Irriducibilmente pessimista, la sua critica continua a non risparmiarne nessuno e prende di mira i burocrati, le istituzioni, la politica, l'imperialismo, le ideologie, le leggi economiche, l'esercito, i sistemi educativi, la sanità pubblica e molti altri aspetti di un mondo che continua a funzionare male. L'orizzonte di Quino è l'umanità nel suo complesso ed è proprio questo aspetto che rende il suo umorismo immune al tempo e allo spazio.

Eppure, nonostante il successo ottenuto e le pressioni di lettori ed editori, se si escludono una manciata di tavole realizzate per campagne sociali e umanitarie per l'Unicef e per la Croce rossa Quino non tornò più a disegnare Mafalda: la bambina contestataria è uscita dalle strisce, ma è entrata nella leggenda, diventando una vera e propria icona del "secolo breve" (intervistato, alla domanda su cosa pensasse di Mafalda Julio Cortázar rispose: "Veramente importante è ciò che Mafalda pensa di me").

In occasione dei cinquant'anni dalla pubblicazione della prima striscia di Mafalda, Salani ripropone in un pregevole volume dorato, l'intero corpus di vignette che hanno come protagonista la terribile bambina. Il tomo è, a tutt'oggi, la raccolta più completa disponibile in italiano: oltre alle 1929 strisce ufficiali apparse in prima pubblicazione su diverse testate argentine, il libro contiene parecchio materiale inedito o difficilmente reperibile, una cronologia dettagliata, diverse testimonianze e interventi di approfondimento.

Dal lontano 1964 il mondo è cambiato, ma Mafalda non è invecchiata affatto e l'efficacia della sua denuncia resta viva ancora oggi. A cinquant'anni di distanza Mafalda continua a fare domande per comprendere l'assurdo universo degli adulti, senza mai ottenere risposte. Eppure, come scrive Marcello Bernardi nell'introduzione a *Tutta Mafalda* (Bompiani, 1978), "è proprio dalle domande senza risposta che nascono le rivoluzioni". ■

Il fascino dello sfigato

di Chiara Bongiovanni

Jillian Tamaki e Mariko Tamaki

E LA CHIAMANO ESTATE

ed. orig. 2014, trad. dall'inglese
di Caterina Marietti,
pp. 320, € 18,
Bao, Milano 2014

Da *Agostino* di Moravia a *Stand by me* di Stephen King la letteratura e il cinema hanno spesso scelto l'estate, la vacanza, la parentesi dalla quotidianità, come ambientazione al tempo stesso concreta e simbolica per indicare il passaggio dall'infanzia all'adolescenza. La scoperta del sesso e della morte, i nuovi tabù di un mondo adulto e pericoloso, da annusare a distanza. Jillian e Mariko Tamaki, due cugine canadesi, creano quindi in questo bel graphic novel estivo in bianco e indaco una sorta di variazione su temi risaputi come la crescita, l'amicizia, la difficoltà a comunicare con i genitori, ma lo fanno con talento vero e grazia sottile. Protagoniste sono infatti Windy e Rose, due amiche d'estate, cioè due ragazzine che tutti gli anni si rivedono solo per le vacanze estive. Questa però è la prima estate in cui, almeno a Rose, più grande di un anno, i castelli di sabbia non bastano più.

Le due ragazzine, e in particolare proprio Rose che vive con apparente leggerezza una crisi familiare, gironzolano intorno all'unico negozio di Awago beach, spiano i ragazzi più grandi e affittano film horror da guardare la sera prima degli incubi. Oggetto dei loro studi e commenti è in particolare il commesso del negozio, un biondino smilzo che Windy chiama "lo sfigato" e dal quale Rose, suo malgrado, si sente attratta. E sarà proprio in occasione delle disavventure amorose dello sfigato seguite da lontano per frammenti, frasi rubate, piccoli indizi interpretati in modo completamente sbagliato che le due ragazzine avranno modo di scontrarsi e ferirsi con i rudi misteri dell'adolescenza. Il testo e i disegni si fondono in una perfetta unità stilistica da cui emergono in particolar modo i corpi delle ragazze perfettamente adeguati ai rispettivi caratteri e i paesaggi d'acqua e di bosco, dettagliati ed evocativi al tempo stesso.

L'insieme ricorda Craig Thompson e in particolare il suo romanzo disegnato *Blankets* del 2005, una storia d'amore adolescenziale osannata dalla critica americana ed europea. *E la chiamano estate* ha sicuramente un impatto meno dirompente sul lettore forse anche perché ora, a quasi dieci anni da *Blankets*, siamo tutti più abituati a fumetti che non rifuggono dall'intensità del quotidiano, ma anzi la ricercano per indagarne con matite e pennelli le pieghe più riposte e delicate. ■

chiarabong@gmail.com

C. Bongiovanni è insegnante e traduttrice

Un fantasma che plasma la materia

di Anna Ferrari

Massimiliano Papini

FIDIA

L'UOMO CHE SCOLPÌ GLI DEI

pp. 276, € 19,

Laterza, Roma-Bari 2014

È uno dei molteplici paradossi che caratterizzano la nostra conoscenza del mondo antico, greco e romano, il fatto che dei più grandi artisti dell'età classica della Grecia non ci sia pervenuto quasi nulla in originale. Le fonti letterarie parlano con ammirazione delle opere di grandissimi scultori come Mirone, Policletto, Fidia, Prassitele, Lisippo, Skopas, per non citare che i più famosi; o si dilungano a descrivere i dipinti di Polignoto, Zeusi e Parrasio, sottolineando il ruolo di arte guida che la pittura rivestiva nella civiltà greca; ma tutto questo è destinato a rimanere per noi confinato nella sola dimensione delle parole. Descrizioni, commenti, nomi: non ci resta altro. Al massimo, per la scultura, abbiamo le copie. Copie di età romana, che riproducono, spesso in materiali e dimensioni diverse dall'originale, le opere che divennero più famose e popolari. Di originale, pochissimo, se non niente del tutto.

È quindi particolarmente importante trarre dalle poche testimonianze originali che ci sono pervenute tutte le informazioni possibili, e guardarle con attenzione, senza lasciarsi però condizionare da un'eccessiva riverenza. È quello che propone *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei* di Massimiliano Papini. L'autore, professore di archeologia e storia dell'arte greca e romana all'Università di Roma La Sapienza e membro corrispondente dell'Istituto archeologico germanico, si occupa del mondo classico soprattutto nella prospettiva della storia dell'arte. In queste pagine, con un'ampissima visione delle fonti letterarie e archeologiche nonché della bibliografia più aggiornata (spesso puntualmente discussa e non di rado criticata nelle sintetiche ma pungenti note a piè di pagina), affronta una delle figure più celebri ma insieme più difficili da afferrare del panorama artistico ateniese dell'età classica.

Una delle figure più celebri, perché Fidia fu convocato da Pericle in persona a ridisegnare l'Acropoli di Atene, cuore della città, dopo le distruzioni avvenute durante le guerre persiane, e a decorarne il monumento più insigne, il Partenone; ma anche una delle figure più sfuggenti, perché nonostante la sua notorietà Fidia è ancora, ai nostri occhi, e forse sarà per sempre, sprofondato in un buco nero. Chi era davvero? Ha senso parlare di lui come di un maestro, avvalendosi di una nozione moderna, e perciò un po' fuorviante, come osserva Papini nel testo? Quale fu, nei suoi contorni precisi, il ruolo che gli venne assegnato in quello straordinario cantiere artistico della

metà del V secolo a.C.? E che cosa avvenne, precisamente, perché cadesse in disgrazia? Quando, e perché, andò a Olimpia, dove l'archeologia ha identificato la sua bottega e perfino la sua tazza, con tanto di nome inciso? Quesiti che si susseguono capitolo dopo capitolo, e per i quali vengono avanzate ipotetiche risposte, ma che, come lo stesso autore deve riconoscere alla fine della sua disanima, restano in realtà in un cono d'ombra difficile da dissipare; è davvero come "dar corpo a un fantasma", come recita il titolo dell'introduzione.

Ciò non significa, naturalmente, che ripercorrere almeno nelle linee generali la parabola della vita e dell'opera di Fidia sia un traguardo totalmente irraggiungibile; e il libro, anzi, ne offre la possibilità con una puntigliosa, avvincente ricostruzione dei momenti principali (affidando ai commenti nelle note una sorta di controcanto che illustra gli sviluppi della ricerca e offre il sostegno della documentazione scientifica più precisa). Si parte proprio dalla vicenda conclusiva della parabola dell'artista ad Atene, quel processo che gli venne intentato per un'accusa infamante (aver rubato parte dei fondi che gli erano stati conferiti per realizzare la meravigliosa scultura d'avorio e d'oro di Atena, la *Parthenos*) e il cui esito fu, secondo alcuni, l'allontanamento dalla città (e l'approdo a Olimpia per realizzare la statua crisoelefantina di Zeus), oppure, secondo altri, tra i quali Plutarco, la morte in carcere. Un processo che lascia cogliere in filigrana, pur nella scarsità delle notizie delle fonti, quale doveva essere il clima avvelenato che si cominciò a un certo punto a respirare intorno a Pericle, preso di mira tanto nella vita pubblica quanto in quella privata.

Dopo aver ricostruito nei dettagli il ruolo dell'artista antico, Papini segue lo scultore attraverso un'analisi delle tappe della formazione (presso maestri come Agelada di Argo, ricordato anche per la dubbia attribuzione alla sua mano del bronzo A di Riace) e delle opere, fino all'approdo sull'Acropoli. E fino al Partenone, dove l'enigma consiste nel riuscire a ricostruire con esattezza i confini dell'incarico che gli era stato affidato e capire fino a che punto l'artista (*episkopos*, ossia sovrintendente ai lavori) intervenne di persona nella decorazione "sporandosi le mani" e quanto invece si limitò a progettare, disegnare, prevedere, smistare fra gli artigiani della sua bottega. E in che modo: perché anche scoprire come fosse organizzata una squadra di scarpellini in grado di svolgere un lavoro di quella complessità è una bella sfida.

Dopo un *Intermezzo* non numerato, *Un dio cacciatore di cavallette per l'acropoli*, che descrive la statua fidiaca di Apollo

Parnopios, il sesto e il settimo capitolo (rispettivamente *Atena Parthenos: la grandezza nei particolari* e *"Fare a pezzi lo scudo di Fidia non è come fare a pezzi una scopa"*) entrano nel vivo della storia della *Parthenos*, la bellissima statua d'avorio e oro della dea protettrice di Atene, offrendone una descrizione e i retroscena della realizzazione; l'ottavo capitolo affronta invece la questione dell'Amazzone, statua alla quale Fidia lavorò in competizione con altri scultori celebri del tempo (*Un concorso, quattro amazzoni e un perdente*, dove il perdente è appunto Fidia, che arrivò secondo dopo Policletto); il nono capitolo è dedicato alla straordinaria e monumentale scultura crisoelefantina dello Zeus di Olimpia, che già agli antichi sembrò rivaleggiare per monumentalità e bellezza con la scultura della *Parthenos* (*Una competizione tra padre e figlia*, giacché nella mitologia Zeus è appunto padre di Atena). Infine, il decimo capitolo ritorna sul processo, chiudendo con elegante simmetria il racconto là dove era partito, immaginando un'appassionata autodifesa di Fidia.

Dopo i celebri studi che Bernhard Schweitzer aveva dedicato a Fidia (*Alla ricerca di Fidia*, Biblioteca storica dell'antichità, 1967), forse nessuno aveva provato a rivisitare con tale ampiezza d'indagine (e pensando a un pubblico altrettanto vasto) l'opera del maestro e il suo contesto. Da allora sono cambiate molte cose: si conoscono meglio la cornice storica, molti aspetti della problematica artistica di quegli anni, l'approccio stesso alla concezione che l'età classica aveva del ruolo sociale e della funzione dell'artista. Il libro offre quindi una messa a punto importante che, pur senza rivoluzionare il quadro di riferimento già noto, chiarisce però molte cose.

Chiarisce che molte idee che abbiamo su Fidia si sono formate nel corso del tempo, ma non hanno niente a che fare con il V secolo a.C.: sono semmai il frutto della riflessione che epoche diverse, anche molto più tarde, hanno elaborato sulla sua figura. E chiarisce soprattutto, con una presa d'atto della realtà e dei limiti dell'indagine sul passato, che molti misteri relativi all'esistenza e all'opera di Fidia non possono né probabilmente mai potranno essere dissipati. Non del tutto, per lo meno. Lasciare che il dubbio aleggi su tanti risvolti della figura del più famoso scultore dell'antichità non è un cedimento a una concezione dell'archeologia come enigma e seducente mistero, concezione che pure ha tanto successo nei mass media: è, al contrario, un saggio bagno di realismo. E di umiltà. ■

archeoanna@libero.it

A. Ferrari è saggista e studiosa di antichità classiche

Il valore pratico dell'antichità

di Tommaso Braccini

Maurizio Bettini

ELOGIO DEL POLITEISMO

QUELLO CHE POSSIAMO IMPARARE

DALLE RELIGIONI ANTICHE

pp. 155, € 12,

Il Mulino, Bologna 2014

Quando si è posti di fronte alla faticosa domanda "a che serve studiare l'antichità?", in genere per rispondere si fa riferimento a un valore propedeutico verso l'apprendimento delle lingue (a partire da quella italiana), del diritto, della filosofia; sempre che non ci si voglia avventurare tra le sabbie mobili delle "radici culturali", o non si decida di troncare la discussione con il luogo comune, caro a generazioni di insegnanti, che lo studio delle lingue classiche deterrebbe il prezioso ma forse un po' riduttivo ruolo di "palestra mentale". Si tratta insomma di una consolidata apologetica che, al di là dell'effettiva validità delle sue argomentazioni, risulta comunque basata su un senso di utilità spesso ben poco concreto.

Per questi motivi è doppiamente sorprendente l'approccio che Bettini ha scelto di adottare nella sua ultima pubblicazione: non solo, infatti, ha deciso di mettere in luce il "valore pratico" (*cash-value*, nella terminologia di William James) dell'antichità, ma si è concentrato su una delle costruzioni culturali del mondo classico apparentemente più obsolete e distanti, quella della religione. Per individuare i tratti salienti sui quali incentrare la propria riflessione sul politeismo antico (termine neutro preferito al vagamente dispregiativo "paganesimo" coniato dai cristiani), Bettini impiega in modo nuovo uno dei più collaudati strumenti dell'antropologia, quello della

no che ospitava le statuette di divinità familiari note come Lares. Se si guarda con attenzione, in realtà, emerge un enorme divario. A nessuno (a meno di non pensare a casi estremi di ecumenismo) verrebbe in mente di inserire nel presepe statue di figure divine non attinenti alla tradizione cristiana; nei larari degli antichi, invece, finivano frequentemente le divinità "degli altri". In quello dell'imperatore Alessandro Severo (III secolo d.C.), per esempio, si trovavano fianco a fianco le immagini di Cristo, Abramo e Orfeo. Da ciò, e da tutta una serie di altri elementi, emerge una constatazione fondamentale: il politeismo antico, nella sua "capacità di pensare in modo plurale ciò che ci circonda", è una religione inclusiva, curiosa verso tutti gli dei e

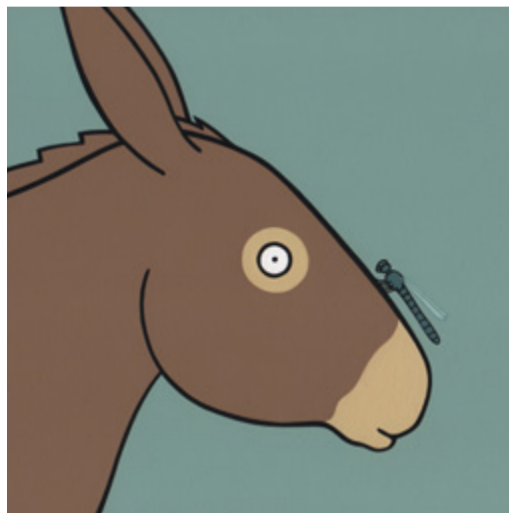
pronta ad accettarli nel proprio sistema: basta pensare al meccanismo dell'*interpretatio*, l'equiparazione di una divinità straniera a una presente nel *pantheon* romano, per la quale Afrodite era automaticamente "convertita" in Venere, Zeus in Giove e così via.

I monoteismi moderni sono invece rigidamente esclusivi: il loro dio, come si dice nell'*E-sodo*, "è un dio geloso" e non tollera rivali. Da qui l'intolleranza religiosa, la demonizzazione delle divinità degli altri e dunque di chi le venera: un atteggiamento che sostanzialmente era estraneo alla *forma mentis* di Greci e Romani. Il politeismo antico come una sorta di zona di libero scambio religioso, dunque? Non proprio così: Bettini sottolinea come in realtà a Roma, perché a un dio venisse concessa la "cittadinanza", fosse necessaria una ratifica ufficiale. C'era infatti la precisa consapevolezza, per dirla con Varrone, che è e dev'essere la *civitas* a creare i culti: ed è proprio questo, osserva l'autore, uno degli aspetti sui quali gli antichi avrebbero molto da insegnare in un'epoca, come la nostra, nella quale si esaltano tutta una serie di appartenenze individuali (tra cui naturalmente anche quelle religiose) a completo discapito dell'appartenenza civica. È solo una delle riflessioni, sempre stimolanti e illuminanti, che Bettini propone nel percorso, limpido e molto godibile, del suo *Elogio del politeismo*.

Il *cash-value* della religione antica, dunque, è costituito da una serie di proposte concrete per ripensare molte nostre concezioni che, volenti o nolenti, abbiamo assorbito dalla dimensione monoteista nella quale ci troviamo immersi. Si tratta di un bottino stimolante e nient'affatto scontato, che mostra quale sia la reattività e l'abrasività degli antichi, intesa come capacità di mettere in crisi convenzioni e cristallizzazioni, quando dialoghiamo con loro. ■

tommaso.braccini@unito.it

T. Braccini insegna filologia classica all'Università di Torino



Quadranti

Il terzo occhio di Franca Rame

Ragionar teatrando, 4

di Gabriele Sofia

Quando le chiesero perché le donne vincono così pochi premi Nobel, lei rispose: "Perché non hanno alle spalle una moglie che le aiuta!". Il 29 maggio 2013, poco più di un anno fa, il mondo della cultura ha perso una grande donna, una donna di teatro. In onore di Franca Rame sono stati organizzati eventi in tutto il mondo: il "Guardian" di Londra le ha dedicato alcuni articoli, a Madrid è stata ricordata in un *Homenaje a Franca Rame* lo scorso maggio, mentre qualche mese prima, a febbraio, presso l'Université Jean Moulin di Lione, le è stata dedicata una giornata di studi dal titolo *Franca Rame à l'œuvre*, organizzata dalla Société des Italianistes de l'Enseignement Supérieure. In Italia si sono succeduti un buon numero di spettacoli, reading, concerti e conferenze in molte città da Milano a Palermo. A Roma, sono stati dedicati all'attrice due eventi che, visti insieme, appaiono particolarmente significativi. Il primo era *Roma ricorda Franca Rame*, organizzato con la collaborazione dell'assessorato alla Cultura del comune, da un gruppo di studiose provenienti dai tre atenei romani e dall'Archivio Franca Rame-Dario Fo. Si è svolto a gennaio al Teatro Torlonia di Roma e ha avuto la sua ideale conclusione due giorni dopo, quando il rettore della Sapienza ha conferito un dottorato alla memoria a Franca Rame, sia per i meriti artistici che per il prezioso lavoro di costruzione dell'archivio, realizzato dall'attrice nel corso degli anni.

Il secondo evento romano è stato molto diverso. Il 21 marzo, nel quartiere di San Lorenzo, in un vecchio magazzino della Piaggio attualmente occupato dai militanti del network politico anticapitalista Communia, è stato presentato al pubblico *Rame sostanza Franca*, un reading tragicomico basato sui testi dell'attrice, interpretati da dieci donne del collettivo Degender (un gruppo interno a Communia che si definisce composto da *gender troublemakers*) sotto la guida della regista Donatella Mei. L'esperimento ha avuto successo, tanto da essere riproposto più volte nei centri sociali della capitale. Quante volte può accadere che a una protagonista della cultura contemporanea sia reso omaggio in contemporanea dal rettore della Sapienza e da un collettivo anticapitalista?

Franca Rame era un'attrice capace di guidare i sogni propri e altrui. Non è mai stata solo la spalla di Dario Fo, anche se in pubblico, benché non certo timida, tendeva sempre a far parlare lui. Dietro le quinte era il volto pratico della celebre coppia, era lei che si occupava dell'organizzazione e dei problemi concreti. Era anche la memoria, la puntigliosa raccoglitrice dei materiali prodotti da loro o su di loro, materiali che costituiscono oggi il ricchissimo archivio consultabile liberamente online. Ripeteva spesso che il teatro non era un mestiere che lei aveva scelto, e che se continuava a farlo era per l'efficacia politica che poteva ancora avere. Aveva debuttato quando aveva appena otto giorni di vita, in braccio alla madre, nel suo primo ruolo: il figlio neonato di Ge-

noveffa di Bramante. Era il 1929. Il padre, Domenico, dirigeva una compagnia di giro di antiche origini. Originalmente specializzata in rappresentazioni di marionette e burattini, intorno agli anni venti, per far fronte alla crisi e all'avvento del cinema, la compagnia si era trasformata in teatro vero, adattando agli attori in carne e ossa gli effetti scenografici tipici del teatro di marionette. Non era la sua unica particolarità. La condizione di compagnia girovaga (che viaggiava soprattutto nell'Italia settentrionale) imponeva un ricambio rapido e continuo del repertorio, per avere la possibilità di ritornare più volte sulle stesse piazze anche in un arco di tempo ravvicinato. Franca racconta come, una volta esaurito il repertorio classico, il padre Domenico usasse ricorrere alla lettura di romanzi. Ne presentava l'intreccio alla compagnia, poi la sequenza delle azioni veniva scritta su due tavole. Sistemate dietro le quinte, davano agli



attori la possibilità di recitare a soggetto, e di tener d'occhio di tanto in tanto lo svolgimento della trama.

Così l'attrice aveva assorbito un principio che l'avrebbe accompagnata per tutta la sua carriera: "Bisogna recitare la situazione, non il testo". Lo trasmise al futuro Nobel Dario Fo, conosciuto e sposato all'inizio degli anni cinquanta. Secondo Dario Fo, Franca aveva "il terzo occhio", quello che le consentiva di capire i punti deboli di una commedia prima ancora di incontrare il pubblico. Possedeva l'occhio di chi ha da sempre recitato con il pubblico e non per il pubblico. Perché per Franca Rame e Dario Fo il pubblico non è mai stato solo l'altra sponda del teatro. Quando negli anni sessanta decisero di abbandonare i circuiti teatrali tradizionali per presentare gli spettacoli nelle fabbriche, nelle università, nelle case del popolo, nei cinema di provincia, ciò che avvenne fu una *scelta* del proprio pubblico. Franca Rame ebbe il merito di reinventare (che nel mondo del teatro significa "mantenere in vita") le antichissime tecniche teatrali di costruzione di un legame forte con il pubblico. Le ha reinventate a favore di un teatro nuovo, capace di parlare alla contemporaneità. Un teatro politico perché mirato alla ricerca delle contraddizioni, non perché strumento di una qualsivoglia ideologia. Per que-

sto teatro, Fo e Rame dovettero lottare sia contro la censura di stato, che contro l'ottusità dei burocrati. La tecnica "all'improvviso" diventò strategia di resistenza ai controlli della polizia, mentre gli spettacoli (e i dibattiti che scatenavano) diventarono la valvola di sfogo della base operaia e studentesca nei confronti di un partito, quello comunista, che iniziava a mostrarsi sordo alle necessità della base.

Il resto della storia è ben noto, gli enormi successi in tutta Italia, l'impegno con il Soccorso rosso, lo stupro fascista di cui fu vittima (organizzato, secondo diverse testimonianze, con la complicità di alcuni apparati delle forze armate), la militanza femminista, gli spettacoli e le conferenze nel mondo intero, il Premio Nobel al marito, fino al "debutto" in Senato, eletta nella lista dell'Italia dei valori nel 2006, all'età di settantasette anni. In anni di terribile crisi politica Franca Rame aveva accettato una candidatura al Senato "per dare un contributo in prima persona". Definì questa esperienza come una tra le peggiori della sua vita. Il suo entusiasmo iniziale si scontrò con un mondo di meschinità. Le iniziative per cui l'attrice si prodigava (dalle lotte contro gli sprechi della politica alle inchieste sulle vittime dell'uranio impoverito) venivano boicottate da partiti di destra e di sinistra. Lasciò il Senato un anno e mezzo dopo. *In fuga dal senato* (pubblicato postumo per Chiarelettere nel 2013) è il libro a cui Franca Rame stava lavorando prima dell'ictus che la colpì nel 2012. Oggi il libro è diventato uno spettacolo, grazie al lavoro del marito. È la testimonianza di un impegno politico che l'ha coinvolta fin da giovane e che si è concluso con la fuga che dà il titolo al volume.

La sua esperienza d'attrice le aveva insegnato che, in politica come a teatro, non è solo necessario saper sognare. Bisogna imparare anche a dirigere i sogni. Lei sapeva come. Lo racconta nella sua biografia (*Una vita all'improvvisa*, Guanda, 2009): "Spesso ho chiesto intorno come fossero i sogni della gente normale. Sognate a colori o in bianco e nero? Molti rispondono: 'Non ricordo, non ci ho fatto caso'. I personaggi si muovono in prospettiva, li vedi di scorcio o dall'alto, vai volando nei tuoi sogni? Ebbene, non so voi, ma io sì, volo moltissimo, nuoto nell'aria e anche nell'acqua, e durante lo svolgersi dei sogni mi rendo conto di fare la regia: taglio, dilato, accelero e all'istante ci infilo un personaggio che non c'entra ma che mi piace da morire. Ogni tanto mi succedono fatti sconvolgenti, cerco di cacciarli, ma non ci riesco: quello è il momento in cui esco dal mio immaginario e subentrano storie da incubo. Ma dove riesco a dirigere e controllare, i miei sogni sono pieni di invenzioni, con trovate spettacolari. Peccato che appena sveglia me ne dimentichi una gran parte". Ecco come Franca Rame ci ha insegnato la regia dei sogni. ■

gabrielesofia@hotmail.it

G. Sofia insegna studi teatrali all'Università Montpellier III

Ragionar teatrando, 4
Gabriele Sofia

Il terzo occhio di Franca Rame

Effetto film
Miriam Vignando
Jersey Boys
di Clint Eastwood

La traduzione
Andrea Bianchi
La musica segreta di Camus


**Salone Internazionale
del Gusto** *Terra
madre*

Torino • Lingotto Fiere • **23-27** ottobre **2014**

Tutti a bordo!

Arriva l'Arca del Gusto

Più di **100** **Laboratori del Gusto**
per un viaggio tra i sapori agli angoli del pianeta,
con tappe intriganti e particolarmente esotiche

20 **Appuntamenti a Tavola**
grandi chef in arrivo da tutto il mondo
in location esclusive di Torino e dintorni

14 **incontri nella Fucina Pizza&Pane**
con i migliori maestri pizzaioli e panettieri

17 **attività nell'area Mixology**
per apprezzare e vivere l'arte del cocktail

27 **lezioni a Scuola di Cucina**
con maestri della ristorazione italiani e internazionali

e oltre **50** **proposte didattiche**
dedicate alle famiglie, ai bambini e alle scuole

Prenota online
il tuo appuntamento su:
www.slowfood.it

La storia di un successo, fuori dalla bottega del barbiere

di Miriam Vignando



Jersey Boys di Clint Eastwood

con John Lloyd Young, Erich Bergen, Michael Lomenda, Vicent Piazza, Christopher Walken, Stati Uniti 2014

Basato sull'omonimo musical di Broadway in scena nel 2006, *Jersey Boys* racconta il successo di un quartetto musicale, i Four Seasons, che si forma nel dopoguerra (1951) e la cui parabola ascendente prosegue fino agli anni settanta. Clint Eastwood, spesso impegnato a portare sullo schermo personaggi tormentati o marginali, se non la morte come vera protagonista, sceglie di raccontare la storia di un successo. Una storia la cui punteggiatura è costituita da canzoni in falsetto, coreografie per nulla virili (a differenza dei personaggi interpretati da giovane dallo stesso Eastwood), completi sgarbati, brillantezza, sorrisi candidi e ammiccanti. All'apparenza patinata e luccicante come le giacche dei Four Seasons, questa storia cela, sotto il livello narrativo principale, sia un impianto cinematografico estremamente solido, in virtù del quale alcuni personaggi funzionano alla perfezione (come quello del boss interpretato da Christopher Walken), sia una stratificazione di contenuti assolutamente non banali.

Jersey Boys si apre con un veloce carrello dall'alto che scende a inquadrare una stradina di Belleville, New Jersey, in cui, da sinistra, fa la sua comparsa il loquace narratore della vicenda, Tommy DeVito (Vincent Piazza). Da subito Eastwood ci getta in un'atmosfera che ha un po' il sapore dell'*Underworld* di Don DeLillo, di *Mean Streets* e, soprattutto, di *Quei bravi ragazzi* di Martin Scorsese, anche per la presenza del personaggio di Joe Pesci (interpretato da Joseph Russo), amico di Tommy e il cui contributo aiuterà il quartetto a raggiungere il successo.

Il *long take* iniziale accompagna Tommy da un lato della strada all'altro, mentre sullo sfondo viene dipinto un rapido ma efficace affresco di Belleville: in questo film il New Jersey è quasi il quinto componente del quartetto. Poi la bottega di un barbiere, dove il boss del quartiere, Gyp DeCarlo (Christopher Walken), sta per farsi tagliare la barba, per la prima volta, da Frankie (John Lloyd Young), un ragazzino timido con il sorriso impacciato. Il cinema ci insegna che in un quartiere italoamericano, nella bottega di un barbiere, succede sempre (o quasi) un fatto di sangue. Il *barber shop* è uno dei *topoi* per eccellenza della cinematografia gangster e, anche qui, ci aspettiamo che qualcosa possa accadere da un momento all'altro. La porta si apre con uno scatto, Frankie perde il controllo della lama e incide un taglietto vicino all'orecchio del boss, il respiro si ferma, solo per un secondo, perché Gyp sospira e dice: "Cos'è un po' di sangue tra amici?". Questo è uno dei momenti più sorprendenti del film, perché sdogana uno dei luoghi comuni sul cinema di genere e distrugge l'archetipicità della bottega del barbiere come luogo principe in cui consumare vendette e regolamenti di conti (si pensi all'incipit di *La promessa dell'assassino*).

Due sono i dettagli particolarmente degni di nota per quanto riguarda il narratore. Per prima cosa,

quando racconta la storia, Tommy viene seguito da *long take* fluidi e scorrevoli all'interno dei quali si muove con disinvoltura nel collegare una sequenza all'altra. Nel suo modo di occupare la scena, Tommy, che è un criminale la cui caratteristica preponderante è l'intraprendenza, ricorda molto il personaggio di Henry Hill (Ray Liotta) in *Quei bravi ragazzi*. Tommy ha la stessa disinvoltura rispetto al mondo della malavita, che mal si concilia con l'intento dei Four Seasons di avere successo restando nella legalità: in questo caso la musica, che spesso nella cinematografia è stata utilizzata per rivelare i lati oscuri di un certo tipo di ambiente, si pone come una valida alternativa alla mafia ed è impossibile non pensare all'inizio del *Padrino*. Il secondo dettaglio è che il narratore, pur essendo sempre uno dei personaggi principali (a turno, ogni componente del quartetto), non è il vero protagonista della vicenda, il cui baricentro può invece essere identificato nei Four Seasons stessi. Questa particolarità di non farne né il personaggio principale, come accade in moltissimi film (per rimanere in tema, Ray Liotta in *Quei bravi ragazzi*), né un personaggio totalmente marginale, come succede in molti altri (uno tra i più rappresentativi è *Il grande Lebowski*), è una scelta interessante e intelligente: *Jersey Boys* è un film corale e corale è, perciò, anche la dimensione narrativa vera e propria.

Nello specifico, sofisticata è la scelta di operare (mentre Frankie canta e sale di un'ottava, impressionando Bob Gaudio, interpretato da Erich Bergen, a tal punto che diventerà il quarto componente e l'autore delle canzoni del quartetto) un cambio di focale che coincide con un cambio di focalizzazione: il narratore non è più Tommy, ma viene rimpiazzato da Bob.

Al centro di questo film c'è, ovviamente, la musica e tutto quello che essa trascina con sé: se da una parte costituisce la possibilità di una vita onesta e viene dipinta come un vero e proprio lavoro, come Frankie fa notare alla moglie, dall'altro lato viene descritta in tutta la sua potenza emozionale, soprattutto grazie alla reazione che produce sulle altre persone. Emblematico è il modo in cui Eastwood ci mostra questo effetto sul personaggio di Gyp che, portato alle lacrime dalla voce di Frankie, è il maggior sostenitore della sua carriera. Anche il concetto, espresso dal personaggio di Bob Gaudio, di "correlativo oggettivo", definito da T.S. Eliot come "una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi pronta a trasformarsi nella formula di un'emozione particolare", descrive appieno l'impatto della musica, ma anche quello del cinema in generale. Quello che si nota è, infatti, il desiderio di rendere un tributo alla cinematografia di genere e non solo, tributo reso tramite citazioni quasi dirette, come l'utilizzo dell'appellativo "Sam Spade" (*Il mistero del falco*), la nascita della canzone *Big girls don't cry* dovuta agli

schiacci di Kirk Douglas a Jan Sterling in *L'asso nella manica*, l'immagine dello stesso Clint Eastwood sul piccolo schermo in *Rawhide*, che sembra la perfetta rappresentazione di ciò che canta un altro successo del quartetto, *Walk like a man* (chi è più uomo di Clint Eastwood?) e citazioni meno dirette, ma apprezzabilissime. Un esempio è costituito dal personaggio di Gyp interpretato da Christopher Walken e il suo Frank White di *King of New York*, che sembrano dialogare come due estremi di un continuum, così come la canzone *Can't take my eyes off you* non può non ricordare l'indimenticabile performance di Walken nel *Cacciatore* di Micheal Cimino.

Strepitosa inoltre una scena che, da un lato, riprende l'atmosfera del gangster movie e, dall'altro, sembra citare Quentin Tarantino. Mi riferisco alla scena ambientata nella macchina di Frankie, con due piccoli criminali della zona: i due avviano una discussione che ricorda moltissimo quella tra Samuel L. Jackson e John Travolta in *Pulp Fiction*, in cui un ragazzo viene accidentalmente ucciso e che qui ci aspettiamo sgonfiarsi in un nulla, proprio come l'incidente, nell'incipit, nella bottega del barbiere. E invece no: un colpo di pistola uccide uno dei due, Frankie sbianca, si agita, scappa su consiglio dell'altro che gli promette che per cinquantamila dollari ripulirà tutto. Per un istante pensiamo che il film potrebbe diventare una riflessione approfondita su come la violenza del mondo della malavita può irrompere nella quotidianità nel giro di un istante. Ma non è così: si tratta di un tentativo di estorsione e, appena Frankie fugge, il morto risorge e si fa una sonora risata assieme all'amico. Questa è un'altra trovata che ci fa capire quanto Eastwood sia capace di giocare con le sue (e le nostre) conoscenze cinematografiche per regalarci un'esperienza che supera il piacere della semplice fruizione e offre più livelli alla nostra visione del film.

Il momento più alto di tutta la vicenda è quello del funerale della figlia di Frankie, una giovane musicista morta in seguito a un'overdose: qui Eastwood non solo ci mostra, anche se di sfuggita, il lato oscuro del mondo della musica, ma ci parla attraverso lo sguardo in camera di un Frankie affranto dopo il funerale in quello che è un momento di verità che va oltre la storia. Il tema della morte, caro alla filmografia di Eastwood, in questi attimi esce con prepotenza dallo schermo e dalla vicenda ed è il modo in cui il regista ci ricorda che non ci sta solo raccontando una storia, ma che ci sta dicendo anche altro, che sta parlando alla persona dietro (o dentro) allo spettatore e il fatto di essere riuscito a compiere un'operazione del genere all'interno di un film di genere fa di Clint Eastwood un grande autore. ■

miriam.vignando@gmail.com

M. Vignando è storica dell'arte

Come restare fedeli a una secchezza in equilibrio tra classicismo francese e minimalismo americano

La musica segreta nello stile di Camus

di Andrea Bianchi

Senza addentrarmi nelle complesse e affascinanti teorie che, specialmente negli ultimi decenni, hanno affrontato il problema della traduzione sul piano semiotico, vorrei sottolineare quanto il lavoro di traduttore trasformi l'esperienza stessa della lettura. Quando si legge un testo in prosa, saggistico o narrativo, le parole sono trasparenti, rimandano immediatamente agli oggetti del mondo a cui si riferiscono; il lettore vi si sofferma giusto il tempo di slanciarsi in avanti, verso il seguito del ragionamento o della narrazione, teso a una sintesi provvisoria che conferirà loro significato, all'interno del senso generale del periodo o della pagina. Per chi sta leggendo al fine di tradurre (anche se ha, ovviamente, già letto in precedenza una o più volte il testo in questione, che si suppone dotato di valore estetico), ogni parola ritrova il suo peso, il suo spessore, la sua necessità nell'architettura d'insieme.

Secondo Sartre, l'opera d'arte è una parziale realizzazione dell'ideale umano di unire libertà e necessità: nata da una coscienza libera, e quindi gratuita (e tale rimarrà sempre agli occhi del suo artefice, che ne conosce il processo di realizzazione ed è consapevole delle scelte che ha liberamente compiuto), appare al fruitore dotata della necessità che hanno gli oggetti di natura. *Il rosso e il nero* o la *Nona* di Beethoven ci sembrano perfetti e immutabili come un cristallo o un paesaggio. Il traduttore si trova esattamente al centro di questo rapporto fra gratuità e necessità: rivivendo a ogni riga, in modo simpatico, il processo creativo dell'autore, è conscio della libertà delle scelte che egli ha operato, cioè deve chiedersi a ogni passo in vista di quali fini espressivi l'autore abbia fatto quella determinata scelta e non un'altra; al contempo, compiute ormai tali scelte, il testo presenta una sua interna necessità, che chi traduce deve cercare di riprodurre nella propria lingua nella speranza che le finalità estetiche dell'opera siano egualmente raggiunte, in tutto o in parte. Compito, quindi, di estrema delicatezza e responsabilità.

Tutto ciò è ancora più vero, nel caso di un autore come Camus, che ha sempre mostrato un'acuta consapevolezza della responsabilità che compete a chi scrive e della necessità di un uso rigoroso e il più possibile autentico del linguaggio, anche perché le sue origini sociali (la madre, è noto, era quasi analfabeta) gli facevano sentire il dovere di "parlare per coloro che non sono in grado di farlo". Non è semplice tradurre qualcuno che ha scritto: "Mal nominare un oggetto è accrescere l'infelicità del mondo".

La costante riflessione sulla parola, su come evitare che il suo uso tradisca il fine comunicativo primario cui dovrebbe servire, è in Camus profondamente legata a tutta la sua ricerca etico-filosofica. La parola dovrebbe per lui essere il luogo "in cui si ritrovano l'artista e l'uomo dei campi, il pensatore e l'operaio"; chi la usa per mestiere non può dimenticare l'obiettivo di trovare, per dirla con Yves Bonnefoy, "une façon de dire, qui ferait qu'on ne serait plus seul dans le langage". La menzogna, o anche solo qualsiasi uso sciatto e inautentico del linguaggio, condannano gli uomini alla solitudine e impediscono loro di provare quella solidarietà nella rivolta che Camus ha sintetizzato con il suo celebre "mi rivolto dunque siamo", unica via d'uscita dall'assurdo e dal nichilismo. Da questa visione deriva la sorvegliata misura del suo stile, quel classicismo, lucidamente assunto, che a volte gli è stato ritorto contro, per fare di lui "solo" un epigono della tradizione classica francese. Quando un autore punta sull'economia di mezzi espressivi, tradurlo potrebbe sembrare più semplice rispetto a tradurre uno scrittore dallo stile plurilinguistico o dall'esuberanza barocca. In realtà è il contrario, in quanto ogni errore diventa allora fatalmente rovinoso: se un edificio è retto da poche solide colonne, basta metterne a rischio una sola per minare l'equilibrio dell'intera struttura.

L'essenzialità e il nitore espressivo dello stile di Camus costituiscono quindi di per sé una sfi-

da per il traduttore, soprattutto se questi si deve confrontare con una lingua e una tradizione letteraria che spesso inclinano alla direzione opposta. Ma la questione è resa più complessa dal fatto che, nello stile di Camus, all'essenzialità è sotteso un respiro diverso, una sorta di lirismo contenuto. È stato notato che, anche nello *Straniero*, il suo testo più asciutto e minimalista, l'adozione delle tecniche narrative americane, funzionali a esprimere una visione del mondo attraverso il filtro di una coscienza profondamente straniata, non impedisce di riconoscere nell'autore l'erede di una diversa linea stilistica. Insomma, se vi è secchezza nella frase di Camus, è più affine a quella di Voltaire o di La Rochefoucauld che a quella di Hemingway. La tradizione classica francese, attraverso la mediazione dell'amato Gide, è alla base dello stile di Camus, che, però, non ha la leggerezza e la sovrana disinvoltura altoborghese di quello di Gide. Tende invece, nella sua eleganza, a una certa composta solennità (che Sartre, nella lettera polemica che segnò la loro rottura, definì acidamente "pomposa"), a una sobria e lucida malinconia, che convive con una sensualità vivissima e con venature di umorismo, e mostra un consapevole sforzo di lealtà assoluta nei confronti del lettore. Vi è come una musica latente, che non prende il centro della scena, né mette in ombra i contenuti, ma ne accompagna lo svolgimento come una colonna sonora discreta.

Compito del traduttore quindi (se ha ragione Genette, che pone la traduzione all'insegna del palinsesto, in quanto deve lasciar leggere in trasparenza il testo originario sotto il nuovo), è mantenere questo ritmo peculiare alla prosa di Camus che, per chiunque ne abbia molto frequentato l'opera, è facilmente riconoscibile dopo poche righe in ogni sua pagina, anche per il non raro ricorrere di taluni stilemi e *tours de phrase*. Dovrà perciò evitare, nelle scelte lessicali, tanto i termini che in italiano suonano troppo letterari o polverosi, e tradirebbero la limpidezza della prosa camusiana, quanto i termini eccessivamente sonori e ingombranti sul piano del significante, che attirerebbero l'attenzione del lettore e risulterebbero inadatti a rendere la musicalità sotterranea dello stile, che non si colloca a livello dei singoli termini, ma riguarda la struttura complessiva del periodare.

Nell'affrontare la traduzione dei nove testi, fino ad allora inediti in italiano, usciti nel 2013 sul numero sei di "MicroMega", mi sono trovato di fronte ad altre difficoltà, dovute alle loro specifiche caratteristiche e alla loro natura eterogenea. Si tratta, infatti, di recensioni, lettere, articoli legati all'attualità politica, fino a un dialoghetto satirico a imitazione di Molière. Nel tradurre la recensione alla *Nausea* di Sartre, scritta da Camus a venticinque anni, e curiosamente ancora inedita in italiano, visto l'interesse e l'importanza dei successivi rapporti fra i due intellettuali, era sufficiente restituire la purezza dello stile e conoscere le concezioni estetiche che sono alla base delle acute e rapide notazioni di lettura di Camus. In altri casi, come nella lettera a Francis Ponge sul *Partito preso delle cose*, la natura privata del testo rende frequente l'uso di espressioni colloquiali e scherzose, che chiaramente prendono senso solo sullo sfondo del continuo scambio di idee intrattenuto dai due autori in quel periodo, sia per lettera sia a voce, e che spesso non erano di facile interpretazione, per cui, almeno in un caso, mi è stato necessario consultare Catherine Camus, curatrice delle opere postume del padre.

L'*Impromptu des philosophes*, testo del tutto inedito fino al 2006, poneva altri ostacoli, dovuti alle sue peculiarità di *divertissement* satirico, molto diverso dallo stile abituale del suo autore. Camus lo ha costruito come un *pastiche* dell'amato Molière, per cui ha moltiplicato all'eccesso gli stilemi tipici del grande commediografo, rendendomi necessario rileggere le opere che più gli sono servite da modello, vale a dire il *Tartufo* e il *Borghese gentiluomo*. La continua ripetizione degli appellativi

monsieur, madame e delle formule di cortesia del *grand siècle* poteva indurre il traduttore a sfoltirli per rendere più fluida la lettura. Ma è chiaro che la loro reiterazione quasi ossessiva è finalizzata ad amplificare l'effetto umoristico attraverso il filtro dei riferimenti parodici al modello prescelto, quindi la loro parziale eliminazione avrebbe tradito le intenzioni esplicite del testo (a esso intrinseche anche quando, come in questo caso, l'opera non era destinata dall'autore empirico alla pubblicazione).

Il fatto che la traduzione non avesse per fine una messa in scena non metteva in gioco gli specifici problemi della traduzione teatrale, che ho invece dovuto tenere presenti nella traduzione che ho approntato, per il teatro della Tosse di Genova, della versione del 1958 di *Caligola* (curiosamente, oggi in commercio si trova solo la traduzione della versione del 1941, da Camus mai pubblicata né fatta rappresentare). Traducendo per il teatro, occorre sempre avere in mente la dicibilità delle battute, il che rende indispensabile quella lettura ad alta voce, tanto del testo originale quanto della propria versione, che è comunque sempre auspicabile. In *Caligola*, la difficoltà principale deriva dall'alternanza fra dialoghi composti da battute rapide e colloquiali, spesso in tono sarcastico o aforistico, e passaggi in cui il tono si innalza fino al lirismo o all'invettiva, rendendo quindi necessario porsi il problema della loro recitabilità nella lingua di destinazione.

Inoltre, occorre mettere nel giusto rilievo le tonalità stilistiche che servono a caratterizzare il modo di esprimersi dei diversi personaggi; il vecchio patrizio, ad esempio, si esprime quasi sempre attraverso frasi fatte o trite massime che, ove non sia possibile la resa letterale, vanno tradotte con modi di dire affini in italiano, al fine di salvaguardare la connotazione che Camus ha voluto conferire al personaggio. La mia esperienza di traduttore si limita a testi di Camus; devo dire che mi è difficile concepire di poter affrontare la traduzione di autori "classici" di cui non abbia lo stesso livello di conoscenza, visto che l'imprescindibile interpretazione preliminare del testo da tradurre richiede una sorta di appassionata complicità e non può che fondarsi sulla sua contestualizzazione all'interno dell'opera complessiva dell'autore e su di una profonda familiarità con la sua sensibilità e la sua visione del mondo. Nella recensione ai saggi filosofici pubblicati da Brice Parain all'inizio degli anni quaranta, Camus si interroga sulle condizioni di verità del linguaggio, illustrando sinteticamente il dilemma cui inesorabilmente conduce ogni riflessione a riguardo: il linguaggio come espressione di verità ideali ed essenziali o come pura convenzione, votata allo scacco nel tentativo di un completo adeguamento delle parole alle cose; il "miracolo" o "l'assurdo", dunque. Apparentemente, *tertium non datur*; in realtà Camus, come già nella riflessione sull'etica nel *Mito di Sisifo* e in quella sull'arte nei *Discorsi di Svezia*, si ritaglia un'alternativa praticabile: la ricerca di quelle "riuscite relative" del linguaggio, di cui trova un esempio nella poesia di Ponge, fondate sull'accettazione del finito e del relativo e su un ideale di onestà comunicativa. Anche il traduttore sa che l'errore è costantemente in agguato; sa inoltre che la sua impresa si risolverà sempre e comunque in un successo solo parziale, dovendo rinunciare alla resa di almeno qualcuno dei livelli espressivi del testo fonte; è, infine, conscio del fatto che, a distanza di tempo, il suo stesso lavoro gli apparirà difettoso ed emendabile e che lo rifarebbe in modo diverso, in un continuo tentativo di approssimazione all'originale. Insomma, chi traduce è consapevole che, per rimanere ai più classici riferimenti camusiani, il suo lavoro è destinato a essere una vera fatica di Sisifo. Ci è però concesso, se ha la fortuna di tradurre le pagine di un autore che ama, di immaginarlo comunque felice. ■

andrea.bianchi@istruzione.it

A. Bianchi è traduttore e insegnante

SCHEDE

Letterature

José Roman, CHEZ MAXIM'S. RICORDI DI UN FATTORINO, ed. orig. 1939, trad. dal francese di Vittoria Aliberti Ronchey, pp. 265, € 14, Sellerio, Palermo 2014

I racconti della Belle Époque sono spesso intrisi di una nostalgia per i tempi in cui signore e signori si divertivano con grande eleganza, incontrandosi nei ritrovi alla moda, scambiandosi pettegolezzi e compagni di letto. Non fa eccezione *Chez Maxim's. Ricordi di un fattorino*, che ora Sellerio manda in libreria (postfazione di Giuseppe Scaraffia). Si tratta di un libro pubblicato alla vigilia della seconda guerra, nel 1939, in cui il tono è decisamente nostalgico: l'autore, uno spagnolo sfuggito all'autorità paterna per girare il mondo, approda tramite un amico nel ristorante del momento prima dei fatti di Sarajevo. La sua posizione è perfetta per osservare dal buco della serratura un mondo fatto di *cocottes* e miliardari, dove la droga e lo champagne vanno di pari passo e le fortune passano rapidamente di mano, mentre lui tiene appunti su chi va a letto con chi collezionando segreti necessari al suo mestiere. Le signore in questa vicenda sono condannate a un'unica possibile posizione, che siano dame mondane, cortigiane di lusso o prostitute (il giovane apprendista è istruito a riconoscere il rango delle accompagnatrici a seconda della quantità di gioielli che indossano): sono sempre degli oggetti, ninnoli di lusso per un mondo di magnati lunatici, ubriachi, tossici o preoccupati del destino dei loro patrimoni. Il celebre ristorante parigino ha ispirato tra l'altro una commedia di Georges Feydeau, *La dame de chez Maxim*, come anche una scena memorabile della *Vedova allegra* di Franz Lehár, ma qui la scervellata smania di divertimento (l'autore ripete più volte: "Quanto ci si divertiva") diventa catalogo, ripetizione. Manca quel brivido di danza macabra, che si trova in tante cronache d'epoca del locale, dove sembra di assistere a una scena della crudele *Operetta* di Witold Gombrowicz. Vogliono le cronache che a rimettere in pagina questi scritti sia stato curiosamente un giovane Raymond Queneau, che si occupava di pratiche editoriali, ma l'impatto della riscrittura, testimoniata da documenti alla Bibliothèque Nationale, è minimo, se non impercettibile.

LUCA SCARLINI

Aimee Bender, LA MAESTRA DEI COLORI, ed. orig. 2013, trad. dall'inglese di Damiano Abeni e Moira Egan, pp. 258, € 15, Minimum Fax, Roma 2014

Aimee Bender conferma ancora una volta la propria naturale predisposizione al racconto: con mano delicata ma sapiente si destreggia tra gli ostacoli del genere, regalando ai lettori quindici folgoranti piccole creazioni che riflettono su relazioni, amicizie, ma soprattutto sulle donne. Lo sguardo che l'autrice getta sul mondo è infatti carico di sensuale femminilità, e la realtà percepita dai suoi occhi si colora di una sensibilità istintiva, innata, tanto intensa da risultare spiazzante. Sono le donne a occupare prepotentemente la pagina, racconto dopo racconto: davanti al lettore fluiscono ritratti femminili dai contorni appena abbozzati ma dai particolari ben definiti, distinguibili per un dettaglio fisico o caratteriale che le rende immediatamente uniche e autentiche. In comune, queste donne, hanno la capacità di affrontare lucidamente il quotidiano con caparbia tenacia e trasognata leggerezza: due approcci alla vita opposti, inconciliabili, eppure perfette espressioni della scrittura dell'autrice, che miscela il realismo più tagliente alla magia della fiaba, accompagnando il lettore in un viaggio a più tappe che si dispiega dai college americani alle profondità dell'Asia. Quindici scenari diversi sono allora sfondo di vicende altrettanto singolari, testimoni di una narrazione che si concentra esclusivamente sui personaggi: donne, si

è detto, eroine per un giorno dei capitoli a ognuna destinati; ma anche personaggi maschili, che però hanno della realtà una percezione non lucida, ma deformata e distorta. William soffre di analfabetismo facciale, ad esempio, e non riesce a distinguere i tratti somatici delle persone; Hans crede di essere un criminale nazista, e muore schiacciato dal peso di questa convinzione; un professore di storia non si ricorda più i nomi degli oggetti. Microcosmi compiuti in se stessi dunque, universi differenti in cui il surreale s'insinua nel quotidiano impreziosendolo dell'elemento onirico, prima individuato e poi trasferito sulla pagina con disarmante delicatezza. Con *La maestra dei colori* Bender firma la propria personale interpretazione dell'esistenza, vergandola con slancio e consegnandola al lettore con tutta la freschezza della sua scrittura.

LAURA SAVARINO



I disegni della sezione SCHEDE sono di Franco Matticchio

Tess Gallagher, VIOLE NERE. POESIE E RACCONTI SCELTI, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Riccardo Duranti, pp. 288, € 15, Einaudi, Torino 2014

Presentare Tess Gallagher a un pubblico italiano non è facile. Autrice poliedrica e prolifica, in Italia il suo nome è immediatamente associato a quello di Raymond Carver, di cui è stata moglie e con cui ha vissuto fino alla morte. Il suo percorso è però ben più articolato: nata a Port Angeles nel 1943, studia scrittura creativa all'Università di Washington sotto la guida di personaggi come Theodore Roethke e già nel 1976, con la prima raccolta di poesie *Instructions to the double*, vince l'Elliston Award per il miglior libro di poesia pubblicato da una piccola casa editrice, inaugurando la sua lunga carriera letteraria. La produzione di Gallagher si alterna tra poesie, racconti, saggi e sceneggiature, certamente influenzati dal legame con l'autore di *Cattedrale* ma con peculiarità e codificazioni proprie che la distinguono dal minimalismo americano. Eppure poco si sa della sua opera nel nostro paese, e si è dovuto attendere il 2014 per vedere pubblicata da Einaudi una raccolta strutturata di racconti e poesie. Non sembra azzardato affermare che l'attenzione dell'autrice sia interamente rivolta all'imprevedibilità dell'espressione umana in quanto tale. In *Creature*, una delle *short stories* contenute nel libro, la protagonista Shelley entra in un salone di bellezza e interagisce con i personaggi presenti nella stanza. Una situazione tipicamente quotidiana e semplicemente ordinaria (almeno in apparenza) attraverso la quale Gallagher esplora il mondo delle relazioni umane e lo colloca all'interno di un disegno naturale capace di rivoluzionare vite apparentemente qualsiasi. In questo modo il negozio si trasforma nel palcoscenico di vita della sua proprietaria Elna, una donna che sta separandosi e che vive una singolare sudditanza nei confronti della figlia ormai adulta. Inoltre soffre di un'inclinazione caratteriale che la espone a una forte e mal celata vulnerabilità

e che la conduce alla decisione di sopprimere due dei suoi tre amati gatti. È proprio l'unico sopravvissuto di loro, infine, a far crollare un'impalcatura umana i cui precari equilibri non sono in grado di resistere all'improvvisa e incontrollabile casualità delle forze esterne. I personaggi che presenta la scrittrice sono soggetti in bilico, ai margini della società e ai limiti della follia, pieni di segreti e debolezze e connotati da un forte senso di solitudine; protagonisti in cerca di rifugio e certezze, intrappolati in rituali rassicuranti ma costantemente esposti alle modificazioni del fato. Ciò che, però, così profondamente rende Gallagher un'autrice degna di riconoscimento letterario è la maestria con cui coglie e descrive questa umanità nei suoi momenti più bassi e, se si vuole, banali. Il potere evocativo del suo stile denso di immagini e dettagli, riferimenti alla tradizione classica e cura della parola è in grado di accompagnare il lettore in un percorso introspettivo che lo trascina nel testo e lo coinvolge in prima persona. Perché "il problema dell'immaginazione (...) è che la mente può andare ovunque, così non si può mai dire, da un momento all'altro, dove si va a parlare".

CLARA RIZZITELLI

Pierre Chazal, SEI GRANDE, MARCUS, ed. orig. 2012, trad. dal francese di Yasmina Melaouab, pp. 232, € 18,50, Einaudi, Torino 2014

Sei grande, Marcus (o come recita il titolo in originale: *Marcus*), opera prima del francese Pierre Chazal, racconta la storia del piccolo Marcus, sette anni, rimasto orfano dopo il suicidio della madre tossicodipendente, Hélène; ma racconta soprattutto la storia di Pierre, vicende familiari difficili non del tutto alle spalle e una vita adulta dura ma serena, protetta da un fedele branco di amici. Resistere a Marcus, occhi dello stesso azzurro della madre, è impossibile per Pierrot, l'amico fidato nonché pretendente di sempre. L'incontro fra i due è una convergenza (fin troppo) naturale: "Dev'essere stato in quel momento che ho cominciato a volergli bene, con quella sua faccia da teppa e lo sguardo da piccolo selvaggio. Il classico sbarbatello che sopporterà tutto in silenzio". Un'infanzia trascorsa in un arsenale di droghe non sembra scalfire la semplice e fiduciosa adesione al mondo del silenzioso Marcus. Orari di scuola e di gioco s'incastano perfettamente nella routine di sveglie all'alba cui Pierrot è costretto per il suo mestiere di ambulante; la normalità mai conosciuta in otto anni di vita da Marcó sembra finalmente possibile accanto al "padrino" Pierre, ancor più quando rientra in scena Fabienne, di ritorno dalle cure di disintossicazione: "Io non ero esattamente il padre, lei non era esattamente la madre, e lui non era esattamente il figlio. Ma non ce ne fregava niente. (...) Se questa avesse potuto essere l'ultima parola, ci avrei messo la firma. Ma era deciso ormai da tempo che la nostra storia dovesse finire in un altro modo". L'incanto di un'insperata serenità familiare si spezza in seguito a un terribile incidente in cui è coinvolto il violento e ingombrante padre del protagonista: blocchi di passato e una terribile verità riemergono incancellabili fra le crepe del presente, siglando la condanna di Pierre. La calibrata divisione in tre sezioni, i detti e non detti disseminati nel testo, l'incastro dei piani temporali tengono viva la curiosità fino al termine, rimandando all'ultimo minuto la rivelazione. I buoni sentimenti e una morale un po' troppo calcata nell'epilogo spongono al momento della chiusura la forza parlata e plasmata dal basso della lingua, punto di forza nel resto del racconto. *Sei grande, Marcus* si rivela una constatazione ma ancor più un'esortazione; il giovane e allo stesso tempo vecchio Pierrot si racconta in una sorta di memoriale, che è anche atto d'accusa e richiesta di perdono, aperto a un tempo futuro che alle domande di Marcus sappia fornire qualche risposta.

MIRIAM BEGLIUMINI

Letterature

Infanzia

Narratori italiani

Fascismo e antifascismo

Europa

Philippa Leathers, NERO-CONIGLIO, ed. orig. 2013, trad. dall'inglese di Maddalena Pennacchia, pp. 40, € 12,50, Lapis, Roma 2014

Cristina Petit, PICCOLO BUIO, pp. 40, € 12,90, Il Castoro, Milano 2014

Paure. Le paure di tutti i bambini: l'ombra che non si stacca, il buio con dentro delle luci misteriose. Questi due begli albi illustrati raccontano storie di paura e di coraggio, di scoperte e di avventura. In *Nero-Coniglio* il piccolo Coniglio si sveglia di ottimo umore e subito scopre di non essere solo. Un enorme Nero-Coniglio lo segue, e per quanto lui cerchi di cacciarlo sembra proprio non volersene andare. Coniglio corre e si nasconde, nuota e si arrampica; niente: Nero-Coniglio non lo lascia stare. Né gli risponde. Allora Coniglio, disperato, si infila nella foresta, fitta e buia; e Nero-Coniglio scompare. Finalmente liberato, Coniglio si rilassa e si mette a sgranocchiare una carota, quando arriva un lupo, grande e famelico, quello sì davvero pericoloso. Pare proprio che Coniglio non abbia scampo, ma scappando disperato riesce a uscire dalla foresta e a far così ricomparire la sua ombra gigantesca, che terrorizza e mette in fuga il lupo. Insomma: Coniglio ha trovato un alleato e si allontana felice mano nella mano con la sua ombra, d'ora in poi amica rassicurante. Anche Talla, la protagonista di *Piccolo buio*, si sveglia; però è notte. E nel buio vede una piccola luce, anzi, molte piccole luci, ciascuna in una stanza. Immagina mostri, lupi, squali, fantasmi, ma coraggiosamente inizia il suo pellegrinaggio da una stanza all'altra. In fondo lo sa, che sono solo i led del computer, del lettore dvd, del forno, della caldaia e può rassicurare la mamma, che si è addormentata con la luce accesa e il libro aperto, spegnendo l'abat-jour e rimboccandole le coperte. Un libro che non solo insegna a non avere paura del buio (e delle piccole luci misteriose!) ma anche ad amare la propria casa, a esplorarla, a conoscerla. Con le foto della vera Talla e delle sue scoperte al buio.

Da tre anni

SARA MARCONI

Vanna Cercenà, NON PIANGERE NON RIDERE NON GIOCARE, pp. 138, € 10, Lapis, Roma 2014

Vanna Cercenà ama parlare di argomenti faticosi: di mafia, di intercultura, di diritti, di ebrei e nazisti, di guerre "sante". A volte gli autori che amano parlare di argomenti faticosi piacciono molto agli adulti (o a certi adulti) e pochissimo ai bambini e alle bambine. Per fortuna Cercenà è diversa: scrive storie avvincenti, appassionanti, piene di avventure e colpi di scena e misteri e amicizie, storie che piacciono molto ai suoi lettori. E questo libro pubblicato da Lapis non fa che confermare le sue abilità: è una storia di tetti, di gatti, di avventure, di cani rapiti e di amicizia, intreccia musiche e libri amatissimi, affascinanti cantanti d'opera e aquiloni, campetti di calcio e laghi. È però anche un libro importante, la storia di una bambina immigrata clandestina costretta in casa per non farsi vedere, prigioniera in una mansarda piccola e spoglia, in eterna attesa di sua madre, lavoratrice stagionale a cui non è concesso portare figli con sé. Meglio restare nel paese d'origine con la nonna, soffrendo di nostalgia, o seguire un'amatissima madre per vivere da carcerata? A fatica, piena di incertezze, la madre sceglie e la porta con sé. Nella speranza che le cose cambino, presto, e che di nuovo sia possibile vivere alla luce del sole, andare a scuola, giocare con gli altri bambini per strada. Il dettaglio non indifferente è il luogo, il tempo della storia: siamo in Svizzera nel 1970, e Teresa (la protagonista di dieci anni di questo splendido romanzo) è italiana, toscana. Alla faccia della memoria corta. *Non piangere non ridere non giocare* è un libro che aiuta a capire e

al tempo stesso coinvolge e diverte, facendo girare veloci le pagine. Quarant'anni fa eravamo dall'altra parte, immigrati clandestini e allora come adesso per sopravvivere era richiesta grande resistenza e grande coraggio, magari aiutati da quei rari incontri con chi era disposto a prendere il caffè insieme, far giocare i propri bambini con quelli venuti da lontano, darsi del tu sorridendo. Nell'attesa di un referendum, di una decisione, di un'apertura, che per Teresa arriva e che per altri, invece, non è ancora arrivata.

Da dieci anni

(S. M.)



Annalisa Strada, UNA SOTTILE LINEA ROSA, pp. 160, € 8,90, Giunti, Firenze 2014

Il Premio Andersen è il più importante premio italiano per l'editoria dei ragazzi. I vincitori vengono proclamati durante la Fiera dei libri per ragazzi di Bologna e sono suddivisi in diverse sezioni: libri 0-6 anni, 6-9 anni, 9-12 anni, oltre i 12 anni, oltre i 15 anni, albi illustrati, narrativa, divulgazione. Vengono inoltre premiati autori e illustratori per la loro produzione complessiva. *Una sottile linea rosa* ha vinto il premio nella sezione "oltre i 15 anni". Negli ultimi anni il mercato editoriale ha incrementato vertiginosamente la produzione di libri rivolti ai teenager, nella convinzione che lo spazio da conquistare fosse infinito e il terreno vergine. Con le evidenti inevitabili eccezioni, eccezioni anche molto felici, si sono affollati i ripiani delle librerie con testi di modestissimo interesse, operazioni di marketing senza grande spessore. Eppure, per fortuna, a volte avviene il miracolo, e un'autrice nota e brava ma che non si era mai rivolta a lettori di quest'età scrive un libro veramente bello. Completo, equilibrato, interessante, divertente. Evitando con una leggerezza e una bravura rare tutti i trabocchetti, passando indenne nelle strettoie, ponendo problemi senza pretendere di dare risposte univoche, descrivendo il mondo come è, ricco di cose e di persone ma anche imperfetto. Senza moralismi, ma con grandissimo senso di responsabilità. Perla, la protagonista di *Una sottile linea rosa*, ha sedici anni, una grande passione per la corsa, una mamma glaciale che non sbaglia mai, un padre in fuga, due sorelline gemelle, una zia (e un fidanzato della zia) "non male", una migliore amica inseparabile. E un test di gravidanza tra le mani. È rimasta incinta dopo un unico, fortuito, rapido e non così soddisfacente incontro con il bel Cesare, da sempre nei suoi pensieri e altrettanto da sempre impegnato. È una ragazza intelligente, normalmente assai assennata: ma si è distratta un'unica volta ed è stata sfortunata. Cosa fare? Con chi parlare? Dirlo o non dirlo a Cesare? Strada riesce a raccontare i dubbi e le paure di Perla senza dimenticare il mondo intorno a lei, gli amori dell'amica, le uscite, le liti familiari, le risate, i negozi e i gelati. Lo fa scrivendo in prima persona e utilizzando un linguaggio diretto e vero, senza giovanilismi stupidi e senza censure inutili. Lo fa, soprattutto, senza l'ansia di insegnare e correggere, senza il bisogno di dare risposte indiscutibili: un libro raro, scritto benissimo, da leggere.

Da tredici anni

(S. M.)

Raina Telgemeier, SMILE, ed. orig. 2010, trad. dall'inglese di Laura Bortoluzzi, pp. 224, € 15,50, Il Castoro, Milano 2014

Raina Telgemeier ha trentasette anni, è di San Francisco e vive a New York. Scrive graphic novel per teenager (tra l'altro ha trasformato in fumetti alcune delle avventure del famosissimo *Club delle babysitter*, serie pubblicata in Italia da Mondadori) e ha ricevuto molti premi per i suoi libri. In *Smile* racconta la storia di Raina, undici anni (l'autrice stessa), una storia che inizia con una normale visita dal dentista per mettere l'apparecchio: lei è preoccupata ma diverse sue amiche ce l'hanno già e tutto sommato la cosa sembra fastidiosa ma accettabile. Purtroppo, però, poco dopo Raina cade malamente e perde due denti, i due incisivi centrali. Inizia così un periodo lunghissimo in cui i denti le vengono prima reinseriti (ma si spostano troppo in alto), poi risistemati con lunghe operazioni e apparecchi di ogni genere. Tra antidolorifici, visite dagli specialisti, umiliazioni e prove varie Raina è costretta ad affrontare l'adolescenza facendo più fatica del previsto. Smettere di farsi i codini e di dormire con l'orsetto, farsi i buchi alle orecchie, innamorarsi di un compagno di scuola e litigare con delle ragazze antipatiche. Tutto diventa ancora più difficile per colpa di quei due denti che non vanno a posto. Mentre passa il tempo (il gioco della bottiglia, nuovi amori, nuove abitudini, nuove amiche e perfino un terremoto) Raina, lentamente, molto lentamente, riesce a recuperare il sorriso. Si potrebbe dire che è una bella metafora, se non fosse che la storia è successa davvero proprio all'autrice. Resta il fatto che è un modo incredibilmente efficace per mettere in scena la fatica di quegli anni, spesso legata a un rapporto difficile con il proprio corpo, all'impressione di essere "l'unica sbagliata", "fuori posto", "diversa". Telgemeier ha la capacità di raccontare la sofferenza rendendola vera e tangibile e al tempo stesso di far sorridere il lettore quasi a ogni pagina, descrivendo un mondo che abbiamo attraversato tutti, con o senza incisivi. Pubblicato in origine online e a puntate, *Smile* si compone di scene autoconclusive, forti e divertenti anche indipendentemente dalla cornice in cui sono contenute, pur riuscendo a orchestrare molto bene il dispiegarsi della storia. Il tratto pulito ed espressivo, la scelta del colore, gli sfondi essenziali, con pochi elementi descrittivi, rendono *Smile* una lettura molto gradevole, divertente e interessante: un piccolo romanzo di formazione a fumetti.

Da undici anni

(S. M.)

Kyo Maclear e Isabelle Arsenault, VIRGINIA WOLF. LA BAMBINA CON IL LUPO DENTRO, ed. orig. 2012, trad. dall'inglese di Beatrice Masini, pp. 32, € 13, Rizzoli, Milano 2014

"Un giorno mia sorella Virginia si è svegliata che aveva un lupo dentro". Inizia così la storia di Vanessa (Vanessa Bell, futura pittrice) e della sua sorella minore Virginia (Virginia Woolf, futura scrittrice), entrambe alle prese con un male oscuro, un male nero che toglie la voglia di vedere le amiche, di vedere i colori, di vedere le cose allegre, che capovolge tutto e rende muti, che lascia come unico spiraglio il sogno impossibile di un posto lontano, perfetto, irraggiungibile. Il male cattura Virginia, la schiaccia a letto; e possedendo lei tiene in ostaggio anche sua sorella, che le vuole bene. Allora Vanessa dipinge sui muri della stanza di Virginia il suo posto irraggiungibile: lo dipinge bellissimo e strano e la richiama al colore e alla bellezza, si fa aiutare a colorare "uccelli turchesi e farfalle viola" e passa con lei tutta la notte a esplorare quel posto perfetto. Fino a quando, la mattina dopo, Virginia non è più un lupo; e le due bambine escono a giocare. Al di là dei rimandi all'esperienza delle due artiste (che coglieranno i lettori adulti), questo libro colpisce per il coraggio con cui affronta un tema di cui in genere ai bambini non

si parla. Non solo, infatti, il male di Virginia è senza nome, ma anche il dolore di Vanessa (quello di chi "si stende nel letto vicino a lei" e guarda in silenzio il suo stesso mondo pieno di nuvole sfuocate) è difficile da dire. Le tavole di Isabelle Arsenault, illustratrice canadese pluripremiata, rendono bene la lenta esplosione del colore di Vanessa e la cupa tempesta del nero di Virginia; la voce di Kyo Maclear, nota al pubblico per i suoi romanzi per adulti, è difficile da tradurre eppure ben interpretata da Masini, che riesce a conservare la musicalità dell'originale. Arsenault e Maclear avevano già lavorato insieme su un altro tema complicato, quello delle identità multiple: il loro *Spork* (inedito in Italia) raccontava di un ibrido tra cucchiaio e forchetta perso in mezzo alla semplicità della vita degli altri, semplici forchette e semplici cucchiari. *Virginia Wolf* ha il pregio di essere un libro "bello da vedere", che può essere letto come storia dell'amore tra sorelle, come cronaca dolente del rapporto con i mali dell'anima, come avventura a lieto fine a spasso tra incubi e immaginazione.

Da cinque anni

(S. M.)

Elvira Lindo, ECCO MANOLITO, ed. orig. 1994, trad. dallo spagnolo di Luisa Mattia, pp. 195, € 12, Lapis, Roma 2014

Manolito "ogni tanto ha un complesso". Manolito ha gli occhiali, e infatti tutti lo conoscono come "Manolito Quattrocchi" ("A scuola mia tutti quelli che contano qualcosa hanno un soprannome. Quando non ce l'avevo, piangevo parecchio"). Manolito dorme con il nonno, un nonno furbo e amante delle belle donne. Manolito ha una madre la cui specialità sono le scoppole ("La scoppola è una sberla che ti molla tua madre in quella parte del corpo corporale che si chiama nuca") e che non è stata assunta dalla Cia solo perché la Cia si è distratta. Ha una maestra noiosa e spietata. Un fratellino che chiama "l'Imbecille". Un migliore amico. Un compagno bullo. Un innamorato sadico. Manolito è un bambino di periferia, di una periferia brutta ma con "un cielo tra i più belli del mondo, bello come le piramidi d'Egitto o i grattacieli di King Kong". I libri di Manolito, invece, sono ormai dei veri classici, e il fatto che in Italia non fossero più disponibili era per certi versi inspiegabile. Usciti tra la fine degli anni novanta e i primi anni del duemila da Mondadori sono poi dolorosamente scomparsi; anche per questo la nuova edizione Lapis è meritoria. Anche, ma non solo: Lapis sceglie infatti di affidarne la traduzione a Luisa Mattia, nota scrittrice di libri per ragazzi (Premio Pippi 2006, Premio Andersen miglior scrittore 2008) nonché autrice della Melevisione. E Mattia probabilmente ama Manolito da tempo, perché la sua traduzione intelligente e appassionata rende piena giustizia all'originale, al suo ritmo, al linguaggio buffo e a tratti ingenuo del suo protagonista. Lo fa introducendo qualche romanismo ("nonno suo") ma soprattutto lo fa inventando (o reinventando) una voce talmente coerente e credibile da sembrare vera. Il personaggio di Manolito è stato creato da Lindo per la radio, e la sua parlantina senza freni è diventata inconfondibile; poi ha acquisito una faccia grazie alle illustrazioni di Emilio Urberuaga (mantenute ovviamente anche nell'edizione italiana) e oggi risulta indiscutibile dal suo tratto veloce ed espressivo, proprio come sembra impossibile pensare ai personaggi di Dahl senza vedere i disegni di Quentin Blake. Di Manolito si è detto, negli anni, che è un'operazione di critica sociale, che è un romanzo umoristico per adulti e bambini, che aiuta a leggere un paese, un periodo, addirittura "un'epoca". Quello che è certo è che la sua capacità di esplorare la quotidianità con uno sguardo sempre lievemente strabico e straniante lo rende fratello di tutti i grandi protagonisti della letteratura per l'infanzia.

Da nove anni

(S. M.)

Aldo Busi, E BACI, pp. 189, € 13,50, *Il Fatto quotidiano*, Milano 2014

Perché leggere *E baci*, ultimo libro di Aldo Busi e secondo dopo il silenzio pluriennale interrotto con *El especialista de Barcelona* (2012)? Per quale motivo leggere, uno dopo l'altro o pescando a caso come da un breviario per la nuova umanità, i pezzi eterogenei per argomenti e misure di questa torrenziale scrittura saggistica per messaggi (come spiega la *Comunicazione finale* di Marco Cavalli, che ha ricevuto e pubblicato, dal 2008 al 2013, gli sms di Busi, spesso lunghi quattro o cinque pagine, insieme agli altri redattori del sito "altriabusiti"), sottoposta poi, alla pubblicazione in volume, a una solerte, discontinua riscrittura nel solco della migliore traduzione di Busi romanziera? Ma soprattutto, l'obiezione più pertinente e ripetuta, per che ragione leggere questa montagna di cartoline all'Italia di oggi da parte di uno scrittore così insopportabilmente consapevole della propria irripetibilità morale e artistica (non è concepibile, per Busi, pensare le due sfere separate), al punto da non mancare mai di sferzare con l'esempio personale le storture dell'Italia contemporanea, infinite almeno quanto sembra esserlo la scrittura di Busi stesso?

E baci è una raccolta di scritti d'occasione, esplosi nel momento in cui la rabbia prende il sopravvento e viene fagocitata dall'atto di scrivere, l'unico in cui Busi sente di non avere fallito del tutto. L'introduzione *Sulla possibilità di programmare un urlo* dice: "Voglio con questo libro difendere il diritto allo sdegno più viscerale e, secondo il copione delle frasi fatte, 'sterile' per quello che è accaduto a me uomo a causa di me scrittore, il diritto alla rabbia per i torti che mi sono stati fatti in nome della maggioranza clericalmammista, clericaltettista e clericalcazzista". Il "diritto a una parziale emancipazione dell'odio verso altre persone" si iscrive in un'aspirazione all'integrità etica che è la costante della scrittura di Busi, in spregio al fantasma della doppietta, che sia metafisica o soltanto a livello dei comportamenti, epidemia anonima del nostro tempo. Forse, è solo questo il motivo per leggere *E baci*: vedere dispiagata per frammenti la coscienza di un io estremamente forte e sfuggente, più complesso di quanto le apparizioni televisive o i suoi *sparring partners* culturali facciano presumere a chi non ha letto Busi se non di sfuggita. O il tutto, nella sua talora urtante ripetizione e coazione all'appello, nella costante riflessione sul ruolo dello scrittore e insieme sulla responsabilità del cittadino, o niente: cioè, perdere la possibilità di conoscere un individuo (l'unica unità di misura, per Busi, dell'essere umano) nella sua manchevole intelligenza.

LORENZO MARCHESE

Silvino Gonzato, BRIGANTI ROMANTICI, pp. 256, € 18, *Neri Pozza*, Vicenza 2014

"Brigante" è termine di lunga storia e ancor più ampia polisemia, usato per riferirsi tanto all'isolato avventuriero in odore di criminalità comune come al combattente in difesa di diritti sociali, eroe (spesso esponente) delle fasce più povere e sfruttate della popolazione. A fronte di una simile genericità e insieme potenzialità immaginale, non stupisce che la cultura popolare, facendo leva sulla cronaca, si sia intrattenuta nei secoli con la figura del brigante, fornendo conseguentemente alla più altolocata letteratura spunti di grande efficacia tanto in materia di personaggi che di narrazioni. Il nuovo libro di Gonzato, viene da rilevare, si aggira tra i due estremi di cronaca e letteratura senza mai riuscire a insediarsi in un luogo narrativo definito, mantenendo un tono dimesso proprio della prima, ma con aspirazioni che apertamente rinviano alla seconda. Il risultato è così una successione di racconti che, pur tradendo un lodevole sforzo documentale da parte dell'autore, non riescono mai a trascinare completamente il lettore, per di più portato di frequente a incespicare in un lessico inusualmente desueto (termini come "druda" o "gagà", solo per fare i primi esempi che tornano a mente, francamente



pesano a sentirsi). Il che è un peccato, perché l'idea di attraversare i secoli più genuinamente fondativi dello stato unitario italiano, dal Seicento all'Ottocento, sulle orme di cinque briganti molto diversi tra loro per aspirazioni e azioni, in principio poteva coconsentire di svolgere in filigrana una suggestiva controstoria narrativa delle maggiori incongruenze e difficoltà proprie della costruzione del nostro paese, dal Nord al Sud più profondi; gli esiti complessivi, invece, sono quelli di una collazione oleografica di figure, storie e scenari, dove l'insieme finisce per pesare meno dei suoi componenti. Tanto rilevato, resta il fatto che le vicende

della passionale brigante casertana Micheli-na o del piemontese Mayno della Spinetta, autoproclamatosi imperatore delle Alpi, comunque crepitano sotto la scrittura assai controllata di Gonzato, e quando, come nel caso del friulano Toni Menotto, s'intende che il mondo combattuto da questi briganti "andava ben oltre i confini delle terre del conte", è tutta la narrazione finalmente a divampare, correndo più libera e trascinante.

LUCA ARNAUDO

Giorgio Fontana, MORTE DI UN UOMO FELICE, pp. 261, € 14, *Sellerio*, Palermo 2014

Con *Morte di un uomo felice* Giorgio Fontana torna a parlare di magistratura. La sua rimane una ricerca tutta tesa a sondare il significato emotivo e filosofico della giustizia, scavalcando il binomio colpa-pena e provando a interrogarsi sui limiti, le ragioni, l'incertezza del singolo. Rispetto a *Per legge superiore*, però, Fontana aggiunge un tassello: ed è la riflessione sulla storia. La storia degli anni ottanta, con l'ondata terrorista che sta per esaurirsi, ma che nei suoi ultimi atti si fa sempre più brutale e illogica. La fine di un'epoca (e l'inizio di un'altra), che per la magistratura italiana ha significato vittime, paura, ma anche inefficacia, collusione col potere e repressione. Giacomo Colnaghi, sguardo obliquo con cui Fontana racconta la Milano del 1981, è un magistrato che si occupa di terrorismo: idealista, con un passato da militante nel movimentismo cattolico, due figli che vivono fuori città insieme alla moglie. Un magistrato che durante le sue indagini si ferma a riflettere sulla lingua usata nelle lettere dei brigatisti, sul "perché" della violenza, prima ancora che sul reato. Ma la sua è una ricerca in primo luogo morale, tutta interiore, capace di produrre solo giudizi provvisori, perfettibili. A intervallare i capitoli su Colnaghi, poi, c'è la storia del padre Ernesto, caduto nella lotta al nazifascismo. Il racconto partigiano serve a fare da liquido di contrasto alla narrazione principale: è nella Resistenza che bisogna andare a indagare le ragioni del terrorismo? Com'è possibile che Colnaghi e la Formazione proletaria combattente (l'organizzazione su cui sta indagando) condividano lo stesso mito poetico? Questi due piani narrativi strutturano il romanzo, più o meno, secondo un modello a cascata: il 1981 è l'anno di nascita di Fontana, ed Ernesto viene ammazzato quando Giacomo ha pochi mesi. Ogni riflessione storica, procedendo a ritroso, da output diviene input di quella successiva. Questo procedimento crea un interessante gioco di ombre, solo apparentemente controintuitivo, tra passato e presente. Oggi

rimane sempre nascosto, ma è un fantasma che aleggia in ogni pagina, e impone al lettore di chiedersi cosa si è perso e cosa, invece, si è sedimentato.

FRANCESCO MORGANDO

Simonetta Agnello Hornby, LA MIA LONDRA, pp. 272, € 16, *Giunti*, Firenze 2014

Simonetta Agnello Hornby è arrivata per la prima volta a Londra nel 1963, e il libro inizia propria da quella data, per lei fatidica. Perché, ormai, è cittadina londinese a tutti gli effetti. Lo è nonostante il retaggio italiano, anzi siciliano come ama lei stessa sottolineare, che ha descritto in tanti libri di successo. Partecipa alla vita politica e sociale di quel paese, da fervente laburista, e quella seconda patria è ormai diventata per lei la prima, tanto che ha affermato di voler morire lì, in Inghilterra, continuando a lasciare la Sicilia ai ricordi, a una frequentazione più sporadica. Stavolta, anche l'ispirazione letteraria è arrivata per lei dalle terre di Oltremarica, dalla città fondata dai Romani nel 43 d. C., e diventata una delle metropoli più importanti e ricche di storia dell'intero pianeta. "Londra ci offre tutto ciò che la vita può offrirci", sostiene la scrittrice, citando però Samuel Johnson, quello che è il suo vero cicerone tra le strade di questa città sempre viva, sempre sorprendente. Agnello Hornby chiarisce sin dal titolo di non avere l'ambizione di scrivere un trattato, ma di raccontarci la propria Londra, ciò che questo luogo le ha dato, ciò che le piace e le interessa. Il materiale a sua disposizione è abbondante, lo divide per noi in capitoli con le singole offerte e suggestioni, siano esse culturali, architettoniche, gastronomiche. Come accennato, tra tanti personaggi possibili la sua vera guida, puntualmente citata, è il creatore di un famoso dizionario dedicato alla lingua inglese, personaggio centrale del Settecento. Johnson sosteneva che "ogni uomo è il miglior biografo di se stesso", e poiché Agnello Hornby, descrivendo Londra, ci parla appunto di sé, dei propri gusti, dei propri amori, ecco perché Johnson, con il proprio acume, diventa un cicerone ideale. Grazie a lui l'autrice della *Mennulara* ci porta lungo il Tamigi, tra i segreti della città, alla ricerca di curiosità e luoghi di elezione. Una differenza tra i due, sesso, epoca, nascita a parte, ci sarebbe: Johnson, come riporta Samuel Boswell, diceva di provare "una certa inclinazione a non far nulla". Si sentiva un pigro, insomma, un salottiero, anche se seppe cambiare la storia della cultura del proprio paese. Agnello Hornby è avvocato, scrittrice, un po' siciliana, molto inglese: una donna dai molteplici impegni, compreso quello di moglie e di madre, di cuoca raffinata. Difficilmente, c'è da credere, ha potuto condividere la pigrizia con il grande Johnson.

FABRIZIO PASANISI

Marcello Marchesi, IL MALLOPPO, pp. 116, € 10, *Bompiani*, Milano 2013

IL DOTTOR DIVAGO, pp. 222, € 10, *Bompiani*, Milano 2013

Però dai, dite quel che volete, ma ce ne sono davvero di irresistibili. Come quella che sta sulla copertina della nuova raccolta *Bompiani dei testi umoristici di Marchesi*, Il dottor Divago: "Chi va con lo zoppo, impara il twist". Oppure quella "in due battute" che introduce le *Ballate sbalate*: "La rima? In fondo a destra". Oppure le molte innestate a mitraglia nel romanzo-monologo *Il malloppo* (1971), in cui compare la miglior definizione della nostra umana progenie: "L'umanità è un personaggio umoristico".

Parlo di Marcello Marchesi, e forse parlo di un pubblico ormai di "matusa" (termine di sua invenzione), anche se, considerando l'autore e l'età dei prefatori, dei postfatori, degli introduttori (come, con qualche scarto anagrafico, Guido Clericetti o, con maggior scarto ancora, i solidali Gino e Michele e lo storicizzante Gianni Turchetta),

o addirittura dei riesumati fiancheggiatori (come Oreste Del Buono), non riesco a non pronunciare, pensando ai giovani d'oggi, il fatidico quesito: "Marchesi, chi era costui?".

Già. Chi era costui? Costui è stato con Campanile (chi era costui?), con Flaiano (chi era costui?), per non dire dei tanti (e si fa per dire) più "anonimi" ancora (da Giovannino Guareschi a Giovanni Mosca, da Vittorio Metz ad Anton Germano Rossi: chi erano costoro?), il prototipo dello scrittore atipico, il cui terminale mi pare che oggi si collochi tra il Benni meglio ispirato e il più virtuosistico Bergonzoni. Nomi che appartengono al genere-ghetto che si vuol definire "umoristico", e che il cosiddetto canone ha da sempre ignorato e che continua a ignorare.

Lo scrittore che scombina, che non s'incarica, che ride ridacchia ridicola, e spesso lo fa con l'amaro in bocca, con la consapevolezza del fatto che da ridere ci sia ben poco nelle vicende umane, e che tutto non sia altro se non un tentativo di situarsi sul lato goffo e sinistro della vita, l'altra faccia di una medaglia di corso tanto stentato quanto ostentato. Il peso (il "malloppo") che si rovescia in battuta, lo stridulo verso (quando non lo stridore) del

sale ustorio versato su una ferita che, in risvolti frequentemente autobiografici, è lo stesso autore a portare. Nulla a che fare con l'ottimismo, se mai nella maschera del suo contrario.

"Battutista", come osserva il sempre prezioso *Del Buono*, può attagliarsi a Marchesi come un buon vestito su una schiena gibbosa o gobba. Perché molto altro resterebbe da dire per definirne la sua mercuriale natura di umbratile clown. I caroselli, gli slogan, il cabarettista, lo sceneggiatore, il talent scout e così via. Ma, su tutto, il lunare disincanto di un moralista di metafisica corporeità, ben attento, come annota ancora *Del Buono*, a "smontare le ipocrisie che ingabbiano la realtà". Forse la più confessionale delle definizioni Marchesi se l'è data (o inflitta) da sé nei versi sintomatici di Ricami di bile: "Proiettato nel nulla / pronto / a far un buco nel futuro / sono un mediocre / pieno di genialità". Spigolare nel suo mondo è come fare un'abuffata di foie gras. E dunque dal "chi era costui?" al "costui è", *Bompiani* ha mostrato il coraggio di recuperare un "piccolo classico" di cui abbiamo tutt'oggi bisogno.

GIOVANNI TESIO

Alessandra Staderini, FASCISTI A ROMA. IL PARTITO NAZIONALE FASCISTA NELLA CAPITALE (1921-1943), pp. 284, € 23, Carocci, Roma 2014

Alessandra Staderini ricostruisce in quest'ultimo suo studio il percorso seguito dai fascisti per fissare nelle maglie del regime la città di Roma, a lungo, paradossalmente, una delle più riottose verso le camicie nere nonostante avesse fatto da teatro e capolinea per la celebre marcia. La costituzione di gruppi rionali, nuclei e settori gestita dalla federazione romana del Pnf fu complessa e laboriosa. Certo influi il fatto che alla guida della federazione, per volontà di Achille Starace, venissero via via posti dei burocrati nazionalisti e non personalità carismatiche, trattandosi della città intorno a cui ruotava buona parte della propaganda fascista, un centro cruciale per l'immagine stessa del comando nell'ottica di Mussolini. La peculiarità del contesto romano (caratterizzato dalla scarsa coesione del fascio locale, oltre che da una serrata lotta contro la massoneria), e la sua evoluzione si potranno tuttavia cogliere fino in fondo solo attraverso la minuziosa analisi condotta in queste pagine, che, pure, per esigenze di sintesi deve accantonare l'universo antifascista di Roma. Il tema è però analizzato in tutte le sfumature, anche quelle culturali: l'autrice non manca di soffermarsi sui littorali, che erano regolarmente orchestrati, anche se non sempre ospitati, in questa città, dove a fungere da ariete per la diffusione della dottrina di regime era il virulento giornale "Roma fascista". Il volume offre la possibilità di comprendere quanto ardua possa rivelarsi l'edificazione d'una realtà totalitaria, tanto più se la posta in gioco è il pieno controllo della capitale.

DANIELE ROCCA

Silvia Bertolotti, LA ROSA DELL'ESILIO. GIUSEPPE ANTONIO BORGESE DAL MITO EUROPEO ALL'UTOPIA AMERICANA 1931-1949, pp. 359, € 22, Fondazione museo storico del Trentino, Trento 2014

Silvia Bertolotti ricostruisce la complessità e l'importanza di una figura a lungo tempo trascurata e dimenticata, quella di Giuseppe Antonio Borgese. Nella vita

di questo giornalista, saggista, poeta, romanziere, docente universitario e critico letterario si possono individuare due grandi stagioni: la prima abbraccia i primi vent'anni del Novecento ed è caratterizzata dall'attrazione per la cultura tedesca, rafforzata dal soggiorno a Berlino in qualità di corrispondente del "Mattino" di Napoli. Ritornato in Italia, ricopre inizialmente la cattedra di letteratura tedesca poi quella di estetica (la prima in Italia) ed è in questo periodo che perfeziona il suo ideale politico, di matrice liberale e mazziniana. La seconda fase ha inizio con il 1931, quando Borgese si reca come *visiting professor* all'Università di Berkeley, in California. Dagli Stati Uniti rifiuta di prestare giuramento di fedeltà al fascismo e prende la difficile decisione di non fare ritorno in Italia, scegliendo l'esilio volontario. L'esperienza americana costituisce una svolta decisiva a livello sia personale sia intellettuale e politico. Entra infatti in contatto e collabora attivamente con altri fuoriusciti italiani, tra cui Gaetano Salvemini e Lionello Venturi e nel 1939 aderisce alla Mazzini Society. Ottenuto il sostegno di un nutrito gruppo di scrittori, americani e non, realizza finalmente la sua visione mondialista che nel 1947, a Chicago, culmina nella stesura del *Preliminary Draft of a World Constitution*. Il progetto, che nel 1952 gli vale la candidatura al Nobel per la pace, prevede la creazione di un governo mondiale, con una costituzione universale che garantisca l'uguaglianza dei diritti e dei doveri dei cittadini di tutto il mondo.

ELENA FALLO

Marco Patricelli, IL NEMICO IN CASA. STORIA DELL'ITALIA OCCUPATA 1943-1945, pp. 344, € 19, Laterza, Roma-Bari 2014

Firma del "Tempo", Marco Patricelli ha all'attivo svariati studi sulla seconda guerra mondiale. Nello specifico del caso italiano, egli ritiene che solo inserendo organicamente anche gli eccidi del fronte antifascista nel racconto del biennio finale del conflitto se ne potrà ricostruire la verità

ROBERTO BARZANTI

Bruno Amoroso e Jesper Jespersen, UN'EUROPA POSSIBILE, pp. 118, € 12, Castelvecchi, Roma 2014

La crisi che attraversa l'Ue è, secondo i due autori, talmente grave che è urgente una drastica inversione di rotta. Procedere sulla via dell'integrazione facendo leva su un mercato (parzialmente) unificato e sugli effetti (laceranti) dell'euro ha portato fuori strada. "Il tema della moneta unica - si aggiunge - non è stato presentato per le sue implicazioni di politica economica e le scelte strategiche che questa comporta, ma come un problema tecnico per risparmiare". Senonché da considerazioni che sovente colgono nel segno si fa discendere una prospettiva che segnerebbe la fine dell'avventura. Infatti si propende per una soluzione confederale e policentrica, basata su quattro vaste aree, caratterizzate ognuno da un'accettabile omogeneità: paesi scandinavi, paesi del Sud, paesi occidentali e paesi dell'Europa centrale, in modo da rispettare le corpose diversità ed escludere dannose forzature. Ma questa

storica, ma il suo saggio non ha quest'unico fine. Lo stile a tratti romanzesco, a tratti giornalistico ("La nazione Italia giocava adesso un'altra partita con la maglia dell'azzurro Savoia sempre più sbiadito"), sempre efficace, è volto non solo a narrare episodi spesso trascurati, come il terrore seminato in Ciociaria dalle truppe nordafricane che i francesi portarono in Italia, ma anche alla messa in risalto della ferocia nazista rispetto al comportamento più blando, o comunque più disarticolato,



delle autorità italiane ("Hitler, col morso feroce della belva, strappava alcuni lembi dell'Italia"). Lo si riscontra nell'esaltazione della figura di un vicequestore di Fiume inserito fra i Giusti d'Italia, Giovanni Palatucci, sulla cui amicizia per gli ebrei, in realtà, l'anno scorso emersero seri dubbi; più meritato il ricordo del capitano tedesco Rudolf Jacobs, che si unì alla Brigata Garibaldi. Nell'exkursus sul cinema, Patricelli ripercorre nel dettaglio i cast dei film più significativi (per *Ti conosco, mascherina!* Eduardo de Filippo chiamò la diva cecoslovacca Lída Baarová, amante di Goebbels e amica di Hitler) e il loro impatto sul pubblico, elementi che, insieme a molte altre voci raccolte dai giornali dell'epoca,

(R. B.)

Lorenzo Bini Smaghi, 33 FALSE VERITÀ SULL'EUROPA, pp. 188, € 14, Il Mulino, Bologna 2014

La struttura sa un po' di catechesi: Bini Smaghi, membro del comitato esecutivo della Bce dal 2005 al 2011, ha ideato un saggio a finalità divulgativa, articolandolo in 33 capitoletti. All'inizio di ogni capitolo viene esposta in breve una delle critiche più frequenti rivolte al processo di inte-

contribuiscono a rievocare un paese tanto distrutto quanto desideroso di continuare a vivere.

(D. R.)

Ada Gobetti, DIARIO PARTIGIANO, pp. 441, € 15, Einaudi, Torino 2014

Uscito una prima volta nel 1956, esce oggi in ristampa il *Diario partigiano* di Ada Gobetti, con i contributi di Bianca Guidetti Serra, che ci ha da poco lasciati, e Goffredo Fofi, autore del vasto apparato di note e di una rigorosa prefazione (che era già presente nell'edizione del 1972, ma è stata ampliata). Inno all'amicizia fin dall'esergo, dove Ada definisce quest'ultima come il "senso dell'uomo", il testo ebbe a originarsi da appunti stesi quotidianamente durante la lotta partigiana. Prende avvio dall'annuncio della caduta di Mussolini, ossia dal mirabile "stato d'animo di vacanza" in cui Ada si trova alla fine del luglio 1943, dipanandosi attraverso la ricostruzione di una parabola i cui protagonisti cercano di fronteggiare non solo le forze nazifasciste, ma anche, più generalmente, secondo le parole dell'autrice, la "rassegnata stanchezza indomita del popolo italiano". Più del resto, commuove quel fermento di vita sotterranea che, a caro prezzo, insieme alle truppe alleate libera il paese. Uomini e donne straordinari, come don Foglia o Sandro Delmastro, che Ada classifica tra le figure più fulgide dei "volontari della morte" del mondo partigiano, sono ritratti nei gesti di una quotidianità di lotta ricca di accenti epici. Pensando al futuro, l'autrice si sente però avvolgere dall'angoscia: come si trasformerà il paese? Combattiva anche nel dopoguerra, morì proprio al giro di boa del 1968, quando l'Italia repubblicana aveva ormai già dimostrato di non saper marciare nella direzione auspicata dai suoi fondatori; e quando la mobilitazione delle piazze pareva annunciare un'altra rinascita, mentre stava per aprirsi la stagione delle stragi impuniti.

(D. R.)

QUALE FUTURO PER L'EUROPA, a cura di Giulio Sapelli e Giorgio Vittadini, pp. 196, € 11, Rizzoli, Milano 2014

Il volume raccoglie gli interventi svolti a conclusione del secondo ciclo di Conversazioni a Milano, iniziativa organizzata dalla bolognese Fondazione Ceur (Centro europeo università e ricerca), attiva dal 1991 nel campo dell'alta formazione, e dalla Fondazione per la Sussidiarietà fondata nel 2002 e tesa a promuovere collegamenti tra ricerca e imprenditoria. È interessante prendere in esame come le tematiche europee siano affrontate da due organismi che promuovono confronti improntati a verifiche pratiche e multidisciplinari. Il punto di vista prevalente deriva da un personalismo cristiano che si rifiuta di considerare svincolati da una visione etica i fattori costitutivi di una sana economia. Giulio Sapelli apre enunciando una serie di tesi che scatenano domande a non finire. Le radici della crisi, afferma sicuro e sanguigno, non sono nell'economia perché la base della società non è l'economia: "La base della società è la società". La globalizzazione è categoria enfatizzata e la stessa globalizzazione finanziaria è una "globalizzazione a metà", e perlopiù prende le forme di "un faticoso trasferimento di merci tra aree a largo protezionismo". Con l'euro si è preteso di unificare sotto un'unica moneta "un territorio che aveva differenze non tanto di produttività del lavoro, ma soprattutto di surplus commerciale". Solo da una politica che ritrovi fondamenti morali basati sulla persona possono discendere validi orien-

grazione, all'impatto con la moneta unica, all'attività della Bce, ai vincoli di bilancio, al sistema dei rapporti tra i paesi membri e, infine, alla posizione dell'Italia. E a ognuna di queste obiezioni è data una risposta che punta a spiegare come stanno effettivamente le cose. L'autore, attingendo alla sua esperienza, dà un'interpretazione aderente alla lettera dei trattati e consapevole di limiti, raggiungimenti e problemi aperti. Il tono è sobriamente didattico, non polemico, e certamente utile per chiarire o precisare. Si potranno condividere o meno talune pacate repliche dell'autore, ma non se ne può negare la coerenza. Com'è facile immaginare, l'economista fiorentino smonta luoghi comuni semplicistici e rozze giaculatorie demagogiche. Quanto alla *pars destruens* il suo discorso coglie spesso nel segno. In tempi nei quali le istituzioni europee sono considerate dominio incontrastato di élite sorde alle procedure della democrazia, non è sbagliato far osservare che in Italia, ad esempio, il Trattato di Maastricht fu ratificato dalla Camera dei deputati con 406 voti a favore, 46 contrari e 18 astenuti. Ed è corretto ricordare quanto allora disse Ciampi nelle vesti di ministro dell'Economia: "L'euro non è un paradiso, ma un purgatorio". Occorreva rimboccarci le maniche e mettere in cantiere riforme incisive, risanare, tagliare, compiere scelte innovatrici. In mancanza di una severa e conseguente presa di coscienza, scaricare il peso della crisi attuale sulle élite di Bruxelles, o di Francoforte, è comodo e appare un alibi.

(R. B.)

Tutti i titoli di questo numero

AGNELLO HORNBY, SIMONETTA - *La mia Londra* - Giunti - p. 45
ALLEGRIANTI, DAVID - *The Boy* - Marsilio - p. 35
AMMANITI, MASSIMO / GALLESE, VITTORIO - *La nascita della intersoggettività* - Raffaello Cortina - p. 31
AMOROSO, BRUNO / JESPERSEN, JESPER - *Un'Europa possibile* - Castelvechi - p. 46

BENDER, AIMEE - *La maestra dei colori* - Minimum Fax - p. 43
BERTOLA, PAOLA - *La moda progettata* - Pitagora - p. 25
BERTOLOTTI, SILVIA - *La rosa dell'esilio* - Fondazione museo storico del Trentino - p. 46
BETTINI, MAURIZIO - *Elogio del politeismo* - Il Mulino - p. 38
BIANCIARDI, LUCIANO - *La vita agra* - ExCogita - p. 7
BINI SMAGHI, LORENZO - *33 false verità sull'Europa* - Il Mulino - p. 46
BOFANE, IN KOLI JEAN - *Matematica congolese* - 66thand2nd - p. 29
BROWN, PETER - *Per la cruna di un ago* - Einaudi - p. 17
BUSI, ALDO - *E baci* - Il Fatto quotidiano - p. 45

CANALI, MAURO - *Il tradimento* - Marsilio - p. 11
CASTORIADIS, CORNELIUS / LASCH, CHRISTOPHER - *La cultura dell'egoismo* - Elèuthera - p. 33
CERCENÀ, VANNA - *Non piangere non ridere non giocare* - Lapis - p. 44
CHAZAL, PIERRE - *Sei grande, Marcus* - Einaudi - p. 43
COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE - *Autobiografia* - Castelvechi - p. 32
CRISPINO, ANNA MARIA / LUONGO, MONICA (A CURA DI) - *Passaggi d'età* - Iacobelli - p. 21

DARA, DOMENICO - *Breve trattato sulle coincidenze* - Nutrimenti - p. 22

EBERHARDT, ISABELLE - *Pagine dall'islam* - La Vita Felice - p. 30

FALCO, GIORGIO - *La gemella H* - Einaudi - p. 18
FANTUZZI, MARCO - *Monte Rosa* - Curcio - p. 20
FERRETTI, GIAN CARLO / IANNUZZI, GIULIA - *Storie di uomini e libri* - Minimum fax - p. 2
FIORENTINO, FRANCESCO / MASTELLONI, CARLO - *Il sintomo* - Marsilio - p. 28
FONTANA, GIORGIO - *Morte di un uomo felice* - Sellerio - p. 45
FRISA, MARIA LUISA / RICCHETTI, MARCO (A CURA DI) - *Il bello e il buono* - Marsilio - p. 24

GALLAGHER, TESS - *Viole nere* - Einaudi - p. 43
GENOVESE, RINO - *L'altro Occidente* - Manifestolibri - p. 21
GENTILE, MONICA - *Tira scirocco* - Pacini - p. 22
GNOLI, SOFIA - *Moda* - Carocci - p. 23
GOBETTI, ADA - *Diario Partigiano* - Einaudi - p. 46
GONZATO, SILVINO - *Briganti romantici* - Neri Pozza - p. 45
GOTTSCHALL, JONATHAN - *L'istinto di narrare* - Bollati Boringhieri - p. 31



LEATHERS, PHILIPPA - *Nero coniglio* - Lapis - p. 44
LILIN, NICOLAI - *Il serpente di Dio* - Einaudi - p. 19
LINDO, ELVIRA - *Ecco Manolito* - Lapis - p. 44

MACLEAR, KYO / ARSENAULT, ISABELLE - *Virginia Wolf. La bambina con il lupo dentro* - Rizzoli - p. 44
MANGANELLI, GIORGIO - *Una profonda invidia per la musica* - L'orma - p. 6
MARCHESI, MARCELLO - *Il dottor Divago* - Bompiani - p. 45
MARCHESI, MARCELLO - *Il malloppo* - Bompiani - p. 45
MARI, MICHELE - *Roderick Duddle* - Einaudi - p. 19

PACINI, GIACOMO - *Le altre Gladio* - Einaudi - p. 35
PAPINI, MASSIMILIANO - *Fidia* - Laterza - p. 38
PATRICELLI, MARCO - *Il nemico in casa* - Laterza - p. 46
PETIT, CRISTINA - *Piccolo buio* - Il Castoro - p. 44
POE, EDGAR ALLAN - *I viaggi immaginari* - Gargoyle - p. 28
POLANYI, KARL - *Per un nuovo Occidente* - Il Saggiatore - p. 34
POSTEL, ALEXANDRE - *Un uomo discreto* - Codice - p. 28
PRALORAN, MARCO - *La canzone di Petrarca* - Antenore - p. 21

QUESTI, GIULIO - *Uomini e comandanti* - Einaudi - p. 20
QUINO - *Tutto Mafalda* - Salani - p. 37

RINALDI, FRANCESCA ROMANA / TESTA, SALVO (A CURA DI) - *L'impresa moda responsabile* - Egea - p. 24
ROMAN, JOSÉ - *Chez Maxim's* - Sellerio - p. 43
ROTH, PHILIP - *La nostra gang* - Einaudi - p. 27

SALTER, JAMES - *Tutto quel che è la vita* - Guanda - p. 27
SANKARAN, LAVANYA - *La fabbrica della speranza* - Marcos y Marcos - p. 29
SAPELLI, GIULIO / VITTADINI, GIORGIO - *Quale futuro per l'Europa* - Rizzoli - p. 46
SARCHI, ALESSANDRA - *L'amore normale* - Einaudi - p. 19
SITI, WALTER - *Exit strategy* - Rizzoli - p. 18
STADERINI, ALESSANDRA - *Fascisti a Roma* - Carocci - p. 46
STANFIL, SONNET (A CURA DI) - *The Glamour of Italian Fashion since 1945* - V&A Publishing - p. 23
STARK, FREYA - *Lettere dalla Siria* - La

Vita Felice - p. 30
STAROBINSKI, JEAN - *L'inchiostro della malinconia* - Einaudi - p. 32
STRADA, ANNALISA - *Una sottile linea rosa* - Giunti - p. 44
STRADA, NANNI - *Lezioni* - Lupetti - p. 25

TAMAKI, JILLIAN / TAMAKI, MARIKO - *E la chiamano estate* - Bao - p. 37
TELGEMEIER, RAINA - *Smile* - Il Castoro - p. 44
TRENTO, FRANCESCO - *La guerra non era finita* - Laterza - p. 11
TURI, ROCCO - *Storia segreta del Pci* - Rubbettino - p. 11

VACCA, FEDERICA - *Design sul filo della tradizione* - Pitagora - p. 25
VITTORIO, NICOLA / CERRI, GIAMPAOLO - *30 anni di dottorato di ricerca* - Ex Orma - p. 16



u n d i c e s i m a e d i z i o n e

ARTELIBRO

FESTIVAL DEL LIBRO E DELLA STORIA DELL'ARTE

bologna

18/21 settembre 2014

palazzo re Enzo e del podestà

ITALIA TERRA DI TESORI

il grande appuntamento di settembre
per gli amanti dei libri e dell'arte

mostra mercato in collaborazione con ALAI



www.artelibro.it

segreteria organizzativa **noema**
info@noemacongressi.it - www.noemacongressi.it
ufficio stampa **associazione artelibro**
info@artelibro.it

media partner

QV il Resto del Carlino

Rai radio3

ZERO
www.zero.eu